IGOR STRAWINSKY

CHRONIQUES
DE MA VIE

ИГОРЬ СТРАВИНСКИЙ

ХРОНИКА МОЕЙ ЖИЗНИ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО
Ленинград 1963

СОДЕРЖАНИЕ

Перевод с французского
Л В. ЯКОВЛЕВОЙ-ШАПОРИНОЙ

Редакция перевода
А. М. ШАДРИНА

Статья и общая редакция
В М. БОГДАНОВА-БЕРЕЗОВСКОГО

ИГОРЬ СТРАВИНСКИЙ И ЕГО «ХРОНИКА»

В июне 1962 года исполнилось восемьдесят лет со дня рождения одного из крупнейших художников современности — композитора Игоря Федоровича Стравинского. Человек огромного творческого дарования, острого и пытливого ума, высокой и разносторонней образованности, знаток культуры различных стран и эпох, законченный мастер в самом точном смысле этого слова, Стравинский уже в течение более полувека притягивает к себе внимание всего музыкального мира, вызывая ожесточенные споры, глубокое преклонение и полное отрицание, порождая фанатичных поборников и яростных противников. И это не удивительно.

Творческий путь Стравинского сложен и извилист. Он насыщен острыми противоречиями, характерными для современной эпохи с ее столкновениями и конфликтами нового и старого, прогрессивного и реакционного, передового и отсталого.

Стравинский — одна из самых активных творческих фигур нашего времени, которую (при всех свойственных ей противоречиях) можно сопоставить с такими представителями современной зарубежной культуры, как Хемингуэй, Пикассо, Эйнштейн, Хиндемит, Барток. И это, несмотря на те или иные отличия, имеющиеся у каждого из них и в масштабе дарования и в направлениости деятельности.

Живя еще с 1908 года по преимуществу вне России, а с начала первой империалистической войны совсем переселившись за границу — сначала в Швейцарию, затем во Францию и, наконец, в США, Стравинский весь свой длительный и большой творческий путь прошел в окружении буржуазной художественной культуры, постоянно общаясь с виднейшими ее представителями. Почти с первых своих дебютов он занял среди них одно из первых мест, завоевал положение «равного среди высших» и даже «высшего среди равных»,

Тесная дружба с Дебюсси и Равелем; творческие и интеллектуальные связи и общение с Пикассо, Кокто, Хиндемитом, де Фалья, Сати, Мийо; сотрудничество с Бенуа и Бакстом, Фокиным и Нижинским, Мясиным и Баланчином; совместная артистическая работа с Кусевицким, Тосканини, Клемперером, Ансерме, Стоковским — все это яркие страницы биографии Стравинского. Они свидетельствуют о разнообразии и широте интересов и запросов этого художника, о его стремлении и умении быть «на гребне» современных ему художественных явлений. Испытывая иа себе самые разнообразные влияния и по-своему их преломляя, Стравинский в то же

время подчинял многих крупных деятелей искусства — своих современников — могучему влиянию собственной творческой личности.

На острой противоречивости этой личности сказались глубоко различные и противоположные идейные, культурные, социальные условия, в которых она формировалась и развивалась. Коренное, национально-русское сочетается в ней с элементами интернационализма, а подчас и космополитизма; пиетет к классике, интерес к достоверно, по первоисточникам изученной культуре прошлого — с увлечением самыми крайними, «злободневными» течениями; любовь к живому творческому акту музыкального исполнения, доставляющего радость не только со слуховой, но даже и с чисто зрительной стороны, — с сочинением музыки для пианолы и других механических инструментов.

На протяжении своего большого творческого пути Стравинский пережил несколько этапов развития. Русский академизм, эстетика «беляевского кружка», импрессионистские тенденции, увлечение джазом, неоклассицизм, конструктивизм, обращение к додекафонии и сериальной технике — таковы внешние вехи этого пути. Резкие смены «художественного курса», крутые повороты и сдвиги эстетических позиций не раз смущали исследователей его творчества, вызывая очень резкие упреки в недостатке принципиальности, в непоследовательности творческого развития. Упреки эти часто бывали справедливыми. Эволюция стиля и метода композитора шла не прямолинейно — от предыдущего этапа к последующему, а зигзагообразно.

Думается, однако, что причины этого следует искать вовсе не в погоне композитора за сенсационной новизной, как это пытаются утверждать некоторые критики, а в его стремлении охватить все существующие и мыслимые сегодня формы и средства музыкального высказывания, не оставить вне личного творческого опыта ни одного вида, ни одного жанра, ни одной системы звукомышления и звуковыражения. И нужно сказать, что во многих случаях Стравинский выступает «первооткрывателем» не только какого-нибудь интуитивно найденного или добытого путем сознательного экспериментирования композиционного приема, но и целых областей и сфер музыкальной выразительности — в использовании полилада, полиритма, политембра, в особенности же в комбинировании необычных сочетаний тембровых групп — и достигает на этой почве действительно принципиально совершенно новых звучаний.

Экспериментальная лаборатория, которую в основе своей представляет творчество Стравинского, не раз давала повод современным музыковедам и критикам упрекать (и не без основания) мастера-искателя в приверженности к формализму. Задачи поиска нового выразительного приема нередко заслоняли для него (и у него) задачу выявления самого содержания, безразличие к которому он порой даже демонстративно и не без кокетства подчеркивал в своих высказываниях. Такого рода формалистический подход к творческому процессу особенно обнаженно проявлялся в период конструктивистских увлечений Стравинского во второй половине 20-х

годов. Ими же основательно «переболел» и живший в те годы за границей Прокофьев, которому полностью избавиться от них помогли лишь возвращение на Родину и работа в здоровой, творчески созидательной атмосфере нашей страны.

Не может быть сомнений в том, что эта негативная сторона творчества Стравинского связана с неустойчивостью и противоречивостью его идейных взглядов, с недооценкой с его стороны значения для художественного творчества общественного содержания эпохи и непониманием всей глубины и всей полноты этого содержания в современности. Вот почему замыслы даже его лучших крупных концепционных произведений, таких, как «Весна священная» (1913), как Симфония в трех частях (1945), расположены лишь «по касательной» к таким решающим для судеб человечества периодам нашей эпохи, как нарастающая предгрозовая атмосфера, предшествовавшая Великой Октябрьской социалистической революции, или как события второй мировой войны.

Неверно было бы думать, однако. что предпосылки отмеченных противоречий творческого пути Стравинского заложены в его осознанном стремлении быть всегда «впереди моды», выступать ее законодателем. Таким законодателем он действительно становился, и притом не раз. Но это было уже объективным результатом воздействия его творчества на определенные круги художественной интеллигенции стран буржуазного Запада (и круги, различные по социальной принадлежности и по идейно-эстетической устрем-

ленности творчества), а не следствием достижения поставленных перед собою субъективных целей. Столь же ошибочно, на мой взгляд, подведение всех произведений этого композитора под понятие «модернизма», трактуемого расширенно и произвольно.

В «Хронике моей жизни», предлагаемой вниманию читателя, ее автор не раз (и не без иронии) предостерегает поборников «последнего крика моды» от опасности «быть перевернутыми» вместе со страницей модного прейскуранта и выступает с резким осуждением дягилевских балетных постановок середины 20-х годов за их приверженность к «„модернизму“ во что бы то ни стало», как он выражается.

Нет, Стравинский несомненно искренен в своих идейно-эстетических заблуждениях, так же как он искренен и в своих творческих достижениях и теоретических утверждениях. Он действительно стремился к объединению русской и общеевропейской культуры; он действительно видит пути развития музыкального искусства в сочетании самых различных школ и направлений прошлого и современности, хотя и понимает такое объединение и сочетание механически, не умея (или не желая) в отличиях средств и форм выражения усматривать проявление разных идейно-эстетических тенденций. Именно потому он не только впадает при этом в преувеличения и неверные толкования, но подчас (и нередко) прямо отступает от «эстетической истины». И это является следствием ограниченности, узости идеалистических концепций, сковывающих ум художника, который находится в их плену.

Когда в заключительных строках «Хроники» Стравинский говорит о растущем разрыве между собою и слушателями, в этом нет ни позы, ни самомнения, а скорее — сожаление и горечь, и еще — уверенность в своей правоте, увы, объективно не обоснованная, хотя субъективно вполне искренняя, и решительный отказ от какого бы то ни было художественного компромисса.

Крайне характерно, что в дореволюционной России творчество раннего Стравинского не получило не только официального, но и широкого общественного признания. Ни один из его первых балетов, имевших шумный успех в парижских спектаклях дягилевской антрепризы (в период ее расцвета), не был поставлен на сценах императорских театров. В этом сказывались «эстетический консерватизм» руководства казенной сцены, находившейся в подчинении придворного ведомства, рутинность его взглядов и вкусов.

Лишь после Великой Октябрьской социалистической революции советские академические театры обратились к постановке оперы «Соловей», балетов «Жар-птица» и «Петрушка» и несколько позднее — уже в середине 20-х годов — «Байка про Лису, Кота, Петуха да Барана» и «Пульчинелла», а вокально-сценические произведения «Свадебка» и «Царь Эдип» неоднократно исполнялись в Ленинградской академической капелле под управлением М. Г. Климова. Тогда же с дискуссионной, но аналитически зоркой «Книгой о Стравинском» («Тритон», Л., 1929) выступил Игорь Глебов (Б. В. Асафьев).

Не следует, впрочем, думать, что это обра-

щение к творчеству Стравинского было основано на научно объективном подходе и привело к верной оценке его творчества. Инициаторами обращения были лидеры так называемого «современничества», руководители АСМ (Ассоциации современной музыки), некритически и недифференцированно пропагандировавшие произведения всех «крайних» направлений современного зарубежного искусства. Музыка Стравинского принималась ими целиком и полностью апологетически, без каких-либо ограничений и оговорок. Необычность замыслов, новизна выразительных приемов, острота музыкального языка — вот что привлекало к себе исключительное внимание деятелей «современничества», вот что они акцентировали и прокламировали в музыке Стравинского в качестве «нового слова» в искусстве. Естественно, что при этом смазывались и даже нарочито игнорировались острые и в высшей степени типичные противоречия творчества одного из самых крупных и пытливых художников эпохи, живущего и творящего вне Родины, в самых космополитических центрах современной буржуазной культуры.

Затем наступила полоса «остракизма» Стравинского, еще с рапмовских времен безоговорочно и полностью причисленного к лику формалистов. Особенно усилился этот остракизм в период культа Сталина, когда под подозрение стало почти все зарубежное, когда наши контакты с культурной жизнью других стран сводились к минимуму. В этот период произведения автора «Весны священной» и «Симфонии псалмов» были совсем изгнаны из концертного и те-

атрального обихода. Свою роль здесь, безусловно, сыграли и недоброжелательные по отношению к советской культуре высказывания Стравинского, появлявшиеся в зарубежной печати. Когда Стравинский дезавуировал эти высказывания, отнеся их за счет недобросовестности интервьюеров и журналистов, лед был сломан, и последовало приглашение композитора посетить Советский Союз.

За последние годы интерес к творчеству Стравинского возродился у нас и принял широкие размеры, и это стоит в прямой связи с восстановлением ленинских норм во всех областях нашей жизни и, в частности, в решении сложных вопросов современной художественной культуры. Исполнение его произведений участилось. Яркие интерпретации некоторых симфонических партитур Стравинского дали дирижеры Е. Мравинский, Г. Рождественский, К. Иванов, Е. Светланов, Р. Матсов, Н. Рабинович и некоторые другие. С большим успехом в концертах камерного оркестра под руководством Р. Баршая исполняются его концерты для оркестра — ми-бемоль-мажорный (так называемый «Думбартон Окс») и ре-мажорный, написанный в 1947 году. Последний из них превосходно исполняет и студенческий Камерный оркестр Ленинградской консерватории под руководством Ю. Крамарова. Много радости доставила советским слушателям Итальянская сюита Стравинского в блестящем исполнении виолончелистов М. Ростроповича и Д. Шафрана.

Последовательным и вдумчивым пропагандистом фортепианного творчества Стравинского

является пианистка М. В Юдина, играющая буквально все его произведения, написанные для рояля, и почти все, предусматривающие в ансамбле участие рояля. В Ленинградском Малом оперном театре с успехом идет спектакль, включающий три балета Стравинского — «Жар-птицу», «Петрушку» и «Орфея». Примеры эти можно было бы умножить.

Повышение внимания советских музыкантов и слушателей к творчеству Стравинского естественно и закономерно. Оно вызвано многими и различными стимулами. Не в интересах развития советской музыкальной культуры утаивать от слушателей и читателей музыку и высказывания Стравинского, необходимо только понимать и оценивать и то и другое со всей последовательностью наших идейно-эстетических требований.

Одним из существенных стимулов поворота интереса в СССР к Стравинскому явилось установление тесного дружеского контакта между композитором и группой видных советских музыкантов во главе с Т. Н. Хренниковым, посетившей летом 1961 года США и присутствовавшей на фестивале современной музыки в Лос-Анжелосе, где и состоялось их личное знакомство. «Встречи со Стравинским,— рассказывает Хренников,— одно из самых ярких впечатлений нашей американской поездки. Они проходили в очень сердечной обстановке и свидетельствовали об искреннем интересе старого композитора к посланцам своей Родины». И далее, касаясь вопроса о приезде Стравинского в СССР в 1962 году, Хренников подчеркивал: «Он будет желан-

ным гостем в среде композиторов, ведь многие из них — искренние почитатели его таланта».[1]

Эти слова могут быть распространены на отношение ко многим произведениям Стравинского не только композиторов, но и советских слушателей, что подтверждается горячим приемом, оказываемым его музыке в наших концертных и театральных залах. В особенности ярко выявилось это в дни пребывания композитора в Советском Союзе, во время его выступлений в симфонических концертах в Москве и Ленинграде, после его встреч и бесед с советскими музыкантами и после теплого приема, оказанного ему Председателем Совета Министров СССР Н. С. Хрущевым.

Как правильно писал один из авторитетных наших музыковедов, «для нас, советских музыкантов, очень важным в творчестве Стравинского является то, что сближает нас с ним». И, в частности, то, что «искусство Стравинского не знает надрыва, болезненной истерии, безысходных трагических коллизий, столь характерных для творчества многих композиторов буржуазного Запада.[2]

Проблема Стравинского — одна из самых сложных и самых острых, а может быть и самая сложная и самая острая из музыкальных проблем современности. В ее решении — ключ к пониманию и объяснению многих явлений и в эстетике, и в творческой практике современного музыкального искусства.

---

[1] Встречи со Стравинским. — «Советская музыка», 1961, № 9, стр. 121—122.

[2] К. Саква. Встречи с Игорем Стравинским. — «Музыкальная жизнь», 1962, № 21.

Она не может быть сведена к закономерностям технологического порядка. И прежде всего потому, что ни одной «теоретической доктрине» в музыке Стравинский никогда не подчиняет себя всецело, но использует те или иные элементы, те или иные «разновидности техники» каждой, которые находит способствующими воплощению своих замыслов. Это в первую очередь — идеологическая проблема.

Далеко не все в творчестве Стравинского нам близко, и уж, во всяком случае, не в одинаковой степени близко, так же как и далеко не все в его эстетических высказываниях убеждает нас. Мы не можем, например, принять неоднократно приводимый им тезис о «предопределенной» абстрактности музыки, якобы способной выражать только самое себя. В «Хронике моей жизни», книге, выпущенной почти тридцать лет назад, он так и пишет: «Музыка есть вещь в себе, независимо от того, что она могла бы им (слушателям. — **В. Б.-Б.**) внушить».

Мне думается, что положение о якобы присущей музыке «безвыразительности», опровергаемое и личной слуховой практикой каждого истинного любителя этого искусства, и всем многовековым историческим опытом его массового восприятия, нарочито заостренно выдвигалось Стравинским в противовес романтической эстетике с ее тенденцией к растворению специфики музыкального искусства в кругу выразительных приемов и средств других искусств. Оно выдвигалось им ради концентрации внима-

ния на собственных автономных художественно-выразительных возможностях самой музыки.

Эта эстетическая позиция, безусловно полемически гипертрофированная (что и не требует доказательств), объясняет нам и его нелюбовь к Берлиозу и Вагнеру, и его преклонение перед Глинкой и Чайковским. И она понятна у композитора, являющегося не лириком по преимуществу, а в первую очередь зодчим, выдвигающим перед собою задачи прежде всего строительного порядка, эмоциональность которого выражается в достижении динамического равновесия тонко и красиво рассчитанных пропорций всех элементов звукового целого.

Однако, как это часто случается со многими крупными художниками, не придерживающимися последовательного материалистического мышления, но при этом в силу здорового творческого инстинкта в ряде случаев стихийно приходящими к реализму, высказывания Стравинского сплошь и рядом вступают в прямое противоречие с его живым творческим делом. Только что приведенный тезис опровергается многочисленными примерами из его же собственного творчества.

Разве не идея возмездия является содержанием его оратории «Царь Эдип» или его оперы «Похождения повесы», созданной по мотивам картин английского художника Хогарта? Разве не утверждение идеи власти рода лежит в основе замысла «Свадебки»? Разве не идея католицизма прокламирована в «Симфонии псалмов» или в кантате «Canticum sacrum»? Другой вопрос — какие все это идеи, вопрос об их значи-

мости, глубине, актуальности, об их идеологической направленности. Но все это — и д е и, выраженные в форме музыкальных произведений.

Еще определеннее приведенный выше эстетический тезис опровергается образным содержанием музыки Стравинского, значительная часть которой связана с театральным искусством, обусловливающим конкретность обстановки и времени действия, конкретность характеров и ситуаций, а другая (тоже очень большая часть) связана со с л о в о м, с литературными или изобразительными прообразами, ориентирующими слушателей на конкретные сюжеты и фабулы. Чтобы подчеркнуть выразительную и изобразительную силу образного содержания музыки Стравинского, достаточно напомнить эпизод «Сквозняки» из симфонической поэмы «Песнь соловья», созданной на музыкальном материале оперы «Соловей»; оркестровую фантазию «Фейерверк»; Колыбельную и Поганый пляс Кащеева царства в «Жар-птице»; начальные такты «Весны священной», так наглядно и ярко воссоздающие в нашем представлении полотна Рериха-отца; зимние сумерки на Адмиралтейской площади в Петербурге 30-х годов прошлого столетия во время народного масленичного гулянья — в 4-й картине балета «Петрушка».

Все это (а сколько еще таких примеров можно привести — им нет числа!) можно назвать наглядным звуковым повествованием, живописью, осуществленной музыкальными средствами. «Декларации» Стравинского (еще раз подчеркиваю — художника, идеалистически мыслящего, не обращающегося к передовой материалистиче-

ской философии, дающей нам ключ к объяснению явлений и процессов действительности) очень часто представляют собой произвольную и шаткую «надстройку» над его творчеством, с ним органически не связанную. Это не должно заслонять от нас сущность творчества. Берем же мы «на вооружение» Скрябина, даже позднего периода его творчества, отбрасывая идеалистическую шелуху его теософских «комментариев» к собственной музыке.

Многолетняя жизнь за рубежом привила Стравинскому черты носителя универсальной культуры. В этом его сила, ибо это придало большую широту его интеллектуальному и художественному кругозору. Но слабость его в том, что из двух культур, заключающихся согласно гениальной ленинской теории внутри каждой нации, он относительно мало, лишь от случая к случаю, обращается к культуре демократической.

В 20-е и в первой половине 30-х годов он, безусловно, и в творчестве, и в эстетических воззрениях, и в большой степени в своей человеческой психологии очень крепко «сжился» с культурой современной Европы, и прежде всего современной Франции, впитал в себя как ее положительные, так и отрицательные стороны, проникся и в значительной мере «отравился» ее острыми противоречиями. Те неприемлемые для нас, абсолютно нам чуждые его эстетические взгляды, о которых говорилось выше, несомненно, шли от творческих установок современного буржуазного искусства, от течений абстракционизма, кубизма, конструктивизма. Позже,

со времени наездов в Соединенные Штаты Америки, и, в особенности, с 1945 года, когда он там прочно обосновался, этот «универсализм» Стравинского, иной раз смыкающийся с космополитизмом, усилился. И, однако, при всем том — такова сложная диалектика творческой психологии и творческого процесса — Стравинский в подавляющей части своего творчества, в его ведущих чертах и признаках был и оставался художником яркой национальной самобытности, русским художником. Здесь разрыва между его высказываниями и его творчеством нет.

В «Хронике моей жизни» есть проникновенные слова о русской и украинской народной песне, о Глинке, перед гением которого Стравинский преклоняется, о Мусоргском как о «мудром мастере». Там же мы находим очень точно, любовно выписанный портрет Н. А. Римского-Корсакова, непреклонного в своих убеждениях художника и зоркого, проницательного педагога, и лаконичную «литературную зарисовку» А. К. Лядова.

Приверженность к национальной основе своего родного искусства проявляется у Стравинского и в факте посвящения оперы «Мавра» памяти Пушкина, Глинки и Чайковского; и в редактировании для дягилевских спектаклей партитур «Спящей красавицы» Чайковского и «Хованщины» Мусоргского; и в привлечении мелодических образов Чайковского, взятых в качестве музыкально-драматической канвы балета «Поцелуй феи»; и в тонком проникновении в дух русской народной песенности и народного сказа в «Свадебке» и в «Байке про Лису, Кота,

Петуха да Барана»; и в отголосках русских народно-песенных интонаций, очень своеобразно и индивидуально преломленных через призму творческих заветов Лядова, в Концерте (Ре мажор) для струнного оркестра. Конечно, отношение Стравинского к родной культуре, к ее традициям и заветам, его понимание явлений прошлого русского искусства и творчества представителей его классической поры опять-таки далеко не во всем совпадают с нашими. Мы не можем не видеть узости и ограниченности его толкования традиций Могучей кучки в целом, недооценки с его стороны такого значительного этапа развития отечественного музыкального искусства, как симфонизм Глазунова. Мы отдаем себе отчет в том, что, внося огромный вклад в такие важные области развития национальной культуры, как разведка новых ладовых «пластов», открытие новых самобытных интонационных «залежей» в народных песнях, помогающих «„эмансипироваться“ от традиционного мажора-минора»,[1] он при этом нередко в своем творчестве остается все-таки далеким от подлинно народной психологии.

И все же я бы сказал, что самый универсализм культуры Стравинского, широта ее диапазона, охватывающего явления и образы античного мира, средневековья и Ренессанса, и эпохи, относящиеся к истории так называемого нового времени, и современность, эта широта кругозора — тоже коренная национальная русская чер-

---

[1] Б. Ярустовский Заметки о стиле И. Стравинского. — «Советская музыка», 1962, № 9.

та, выступающая очень выпукло в деятельности ярких представителей нашей отечественной художественной культуры.

Разумеется, я далек от того, чтобы проводить здесь какие-либо параллели. Существенные «поправки» должны быть внесены, исходя как из специфики эпохи, так и, главным образом, из особенностей личности художника и среды, в которой он живет и работает и которая на него влияет. В каждом отдельном случае прогрессивность данной тенденции находится в зависимости от самой постановки вопроса о соотношении культур, от акцентировки тех или иных элементов в авторской концепции. И здесь у нас есть, о чем поспорить со Стравинским.

При всех отмеченных выше противоречиях художнической личности Стравинского и его большого творческого пути, охватывающего около шести десятилетий, в его произведениях, в выдвигаемой ими проблематике, в стиле и методе его работы заключается много поучительного. Прежде всего — это интенсивность и постоянство труда, дисциплина и культура творческого процесса. По свидетельству биографа композитора Роберта Крафта, Стравинский работает ежедневно.[1] По композиции — три-четыре часа в день в течение пяти дней в неделю и шести месяцев в году.

Этот бесперебойный ритм творческого труда приводит к огромной концентрированности мысли и фантазии, к предельной натренированности

---

[1] «Десять лет со Стравинским». — В книге: «Avec Strawinsky», édition du Rocher, Monaco, 1958.

художественного метода и профессиональных навыков, к гибкой и острой, безотказно действующей «технике письма». И вокруг каждодневных занятий над сочинением ежедневно же — систематическая работа, направленная на постоянное расширение музыкального кругозора: знакомство с партитурами других авторов, их прослушивание в механической записи, изучение литературных, исторических, иконографических материалов, относящихся к замыслу, теме, образам очередной своей композиции.

Другое полугодие Стравинский еще с 1923 года посвящает исполнительской (пианистической, а за последние годы исключительно дирижерской) деятельности, то есть музыкально-пропагандистской и музыкально-просветительской работе, исполняя с оркестрами и ансамблями разных стран и континентов собственные произведения и партитуры других авторов. И в этой сфере деятельности им установлен «абсолютный ритм»; систематическая периодичность, образцовая дисциплина, причем полугодовые «цезуры творчества» служат как бы пограничными вехами, отделяющими один этап творчества от другого, являются периодами возникновения и вынашивания замыслов будущих сочинений.

По свидетельству Крафта, музыкальные эскизы Стравинского — темы, гармонии, ритмические формулы, фактурные детали, — фиксируемые в его записных книжках, по нотному тексту сравнительно мало отличаются от готовых произведений.

«...Удивительно, — пишет Крафт, — насколько мало отличаются зафиксированные в них

(в записных книжках Стравинского. — **В. Б.-Б.**) темы от текста последующих изданий... Я не вспоминаю случаев существенного отличия между эскизом и окончательной версией сочинения у Стравинского. Есть многочисленные révisions, но это отличия типа отличий между двумя изданиями одного сочинения. Иногда различается расстановка тактовых черт, и в этих случаях изменения вызываются стремлением облегчить исполнеиие... Похоже, что он комбинирует и вынашивает музыку задолго до ее записи... Во всех своих эскизах Стравинский обозначает инструментовку».

Из приведенных фактов можно сделать вывод, что вся лаборатория творческой мысли композитора относится к той части творческого процесса, которая предшествует записи; что запись является уже результатом всесторонне обдуманного и всесторонне выношенного замысла.

Читателю «Хроники моей жизни» откроется многое и в творческой личности, и в творческом методе Стравинского. Впервые опубликованная на французском языке в Париже в 1935 году, эта книга охватывает события жизни композитора до 1932 года включительно. И она, действительно, представляет собою в буквальном смысле этого слова хронику, то есть в основном изложение фактических данных, относящихся к творческой биографии автора, «прослоенное» афористическими высказываниями эстетического порядка. В ней почти начисто отсутствуют лирические отступления, психологический самоанализ, подробности личной жизни, за исключением тех немногих случаев, когда речь

идет о фактах, объективно влияющих на творческое развитие, на творческую судьбу композитора.

Во всех этих отношениях «Хроника» обнаруживает сходство с мемуарами великого учителя композитора — «Летописью моей музыкальной жизни» Н. А. Римского-Корсакова. Но, несмотря на все особенности склада, характера и стиля «Хроники», а вернее было бы даже сказать — именно вследствие этих ее особенностей, читатель книги, листая ее страницы, черпает в них живое ощущение личности ее автора, человеческой и художнической. Весь стиль книги — лаконичный, суховатый, «деловой», чуждающийся каких-либо «рамплиссажей»,— прямое отражение его натуры, его психологии. Он тождествен стилю его творчества, в котором замысел (как бы он ни был оригинален, спорен или даже парадоксален) и выполнение этого замысла всегда находятся в полном равновесии между собою, где не бывает «лишних» разделов и даже лишних нот, не вызываемых необходимостью, продиктованной самим замыслом.

Останавливаясь иа процессе зарождения и созревания того или иного замысла, на ходе работы над тем или иным произведением, автор «Хроники» все так же афористически, но вполне отчетливо раскрывает перед нами определенные черты своей творческой натуры и некоторые особенности свойственных ему режима и культуры творческого труда. В этом отношении очень показательны заключительные страницы второй части «Хроники», посвященные вопросу о соотношении вдохновения и труда. «Я сочиняю потому,

что я для этого создан и не мог бы без этого обойтись. Подобно тому, как любой орган может атрофироваться, если не держать его в состоянии постоянной деятельности, точно так же и способности композитора слабеют и притупляются, если их не поддерживать усилием и упражнением. Профан воображает, что для творчества надо ждать вдохновения. Это глубокое заблуждение. Я далек от того, чтобы совсем отрицать вдохновение. Напротив, вдохновение — движущая сила, которая присутствует в любой человеческой деятельности и которая отнюдь не является монополией художника. Но эта сила может развиваться только тогда, когда она приводится в действие усилием, а усилие — это и есть труд».

Слова эти перекликаются с признанием Чайковского: «С тех пор, как я начал писать, я поставил себе задачей быть в своем деле тем, чем были в этом деле величайшие музыкальные мастера... то есть не то чтобы быть столь же великим, как они, а быть так же, как они, сочинителем на манер сапожников... [Они] сочиняли свои бессмертные творения совершенно так, как сапожник шьет сапоги, то есть изо дня в день и, по большей части, по заказу». И очень характерно, что Стравинский ссылается на это высказывание Чайковского в заключительных страницах своей «Хроники».

Не менее показательны строки «Хроники» (также во второй ее части), посвященные решению Стравинского обратиться к систематическим пианистическим занятиям (в возрасте сорока лет!) ради личной пропаганды своей фортепиан-

ной музыки «Вначале я колебался, — пишет он, — опасаясь, что у меня не хватит времени довести до должного уровня мою пианистическую технику, достаточно натренироваться и приобрести выносливость, необходимую для исполнения произведения, которое требует длительного напряжения. Но уж таково свойство моей натуры — соблазняться тем, что требует длительных усилий, и упорствовать в преодолении трудностей. А с другой стороны, меня прельщала возможность самому раскрывать мои воззрения на сущность музыкального исполнения. И я решил, несмотря ни на что, предпринять эту работу».

Касаясь явлений культуры, искусства, истории, общественной жизни, с которыми ему приходилось сталкиваться, говоря о лицах, сотрудничавших с ним в качестве соавторов, постановщиков, исполнителей или просто советчиков, Стравинский дает им очень краткие, но всегда точные, концентрированные характеристики. Таковы портреты Направника, Ансерме, Тосканини, Дягилева и Нижинского, чаще данные собранно, но иногда «разбросанные» отдельными штрихами в разных разделах книги.

Есть в «Хронике» и эстетические высказывания, и их немало. Как уже отмечалось, далеко не все из них убедительны, иные даже попросту неприемлемы для советского читателя. Едва ли кто-либо из нас, советских людей, сможет понять «радость сочинять музыку на условный, почти ритуальный язык», в котором «не чувствуешь над собой власти фразы, слова в их прямом смысле», где «текст становится для композитора материалом исключительно фониче-

ским», о чем Стравинский говорит по поводу сочинения «Царя Эдипа». Невозможно разделить и мысль о том, что «музыка по самой своей сущности бессильна выражать что бы то ни было: чувство, положение, психологическое состояние, явление природы и т. д.».

Наивно и бездоказательно выглядят приводимые им противопоставления: «высокого качества звукового содержания музыки» — идеям, вызвавшим к жизни это содержание, или же инструментовки, которую (как он правильно утверждает) нельзя рассматривать «в отрыве от музыки»,— тому, что лежит в основе композиторского замысла, то есть тем же идеям. Такого рода утверждения лишены какого бы то ни было научного обоснования и эстетической доказательности.

На психологию Стравинского тех лет, когда писалась «Хроника», наложили свой отпечаток условия работы художника в современном капиталистическом обществе, зависимость от благосклонности, прихоти или произвола того или иного мецената. Об этом красноречиво говорят разбросанные по страницам книги частые упоминания о роли богатых любителей музыки в истории первых постановок, а иногда и создания многих его произведений — «Свадебки», «Байки про Лису...», «Истории солдата», «Царя Эдипа» и др. И, несмотря на всю, по-видимому очень искреннюю, благодарность, которую автор свидетельствует всем этим лицам — будь то графиня Полиньяк, г-жа Спрэнг-Кулидж, г. Винтертур из Франкфурта-на-Майне или совладелец издательства «Шотт» Вилли Штре-

кер, — все же, объективно, какая грустная перед читателем раскрывается «повесть жизни» большого художника, имеющего возможность существовать и работать лишь в условиях непостоянной и в существе своем унизительной и случайной поддержки могущественных представителей «власти чистогана», зарабатывающих себе славу на его труде!

Как мало изменилось в капиталистическом обществе положение художника со времен бальзаковских «Утраченных иллюзий», и если изменилось, то разве только в сторону усиления его зависимости и ослабления его творческой свободы! Вот что, действительно, и совсем не известно, и совсем чуждо любому советскому художнику, в каждом своем творческом деле и даже творческом намерении чувствующему помощь своего государства, поддержку своего народа.

И такого рода высказывания представляют несомненный познавательный интерес для советского читателя. А ведь рядом с ними в «Хронике» немало высказываний совсем иного порядка, рисующих ярко и наглядно прогрессивные стороны эстетического мышления Стравинского. Таковы его суждения об исполнительстве, в частности дирижерском; о вреде «интерпретационного произвола» и поверхностной артистической отсебятины исполнителей, гоняющихся за внешними эффектами и внешним успехом; о великой просвещающей силе активного восприятия музыки и губительности автоматического ее слушания без затраты каких-либо волевых или умственных усилий, что нередко становится уделом любителей граммофонных пластинок и радиопе-

редач; о значении культуры мелодии и мелодического искусства; о соотношении музыки современной и музыки былых времен и, в связи с этим, о педагогическом методе в области композиции, о целесообразности «начинать образование ученика с ознакомления с современностью и лишь после этого обращаться к истокам истории».

Много интересного и поучительного найдет в «Хронике моей жизни» Стравинского советский читатель. Он сумеет сделать правильный отбор из содержащихся в этой книге характеристик и фактов, найти верную критическую оценку имеющихся в ней высказываний.

В предисловии к своей «Книге о Стравинском», выпущенной в 1929 году, Б. В. Асафьев (Игорь Глебов) писал: «Судьба всей музыки Стравинского в конечном счете определится не на Западе, а на воспитавшей его Родине и будет зависеть от того, что из его творчества и в какой мере привьется в нашей творческой жизни».

Сейчас настала пора реальной проверки этих глубоких по своему значению и даже, может быть, вещих слов.

В. БОГДАНОВ-БЕРЕЗОВСКИЙ

К СОВЕТСКИМ ЧИТАТЕЛЯМ

Я рад представить вниманию советских читателей книгу, написанную мною тридцать лет тому назад. Она повествует о событиях и фактах моего детства и юности, о моей творческой работе в молодые годы, о впечатлениях, которые я вынес от музыкальной жизни России в предреволюционные годы, о художественной и культурной жизни стран Европы и Америки в годы первой мировой войны и в последующий период, вплоть до 1932 года.

Советский читатель найдет в ней правдивый рассказ о возникновении замыслов и истории создания моих произведений разных жанров — балетов, опер, симфонических и камерных пьес, а также об их театральной (постановочной) и концертной (исполнительской) судьбе.

Поскольку мне многократно доводилось встречаться и сотрудничать со многими выдающимися деятелями искусства разных стран — балетмейстерами, танцовщицами, танцовщиками, художниками, дирижерами, солистами,— я полагаю, что эта книга может представить разносторонний познавательный интерес.

В дни пребывания в Советском Союзе я имел возможность убедиться, насколько велико влечение к музыке у советских людей и как развито у них чувство устремленности к будущему. И это вселяет в меня уверенность в том, что развитие музыкальной культуры в СССР будет идти непрерывно вперед быстрыми и все нарастающими темпами. От души желаю в этом деле успеха как музыкантам-профессионалам, так и широким кругам любителей музыки.

ИГОРЬ СТРАВИНСКИЙ

7 октября 1962 г.
г. Ленинград

Цель этой книги — запечатлеть некоторые воспоминания, относящиеся к различным периодам моей жизни. Я хотел бы, чтобы они привлекли внимание тех, кто относится с интересом к моей музыке, равно как и ко мне самому. По сути дела, это будет не столько биография, сколько простой рассказ, в котором значительные события будут чередоваться с более мелкими. И те и другие имеют для меня значение, и я хочу передать их, призвав на помощь память.

Разумеется, я не смогу ограничиться сухим перечнем фактов. Воскрешая прошлое, мне неизбежно придется говорить о моих взглядах, вкусах, симпатиях и антипатиях. Но я слишком хорошо знаю, до какой степени эти чувства меняются с течением времени. Поэтому я ни в коем случае не стану смешивать теперешние мои впечатления и взгляды с теми, которые были у меня в различные периоды моей жизни.

Еще и другие причины побуждают меня писать эту книгу. В многочисленных интервью, которые мне приходилось давать, мои слова, мысли и даже самые факты нередко искажались до полной неузнаваемости.

Словом, я принимаюсь сегодня за этот труд для того, чтобы ознакомить читателя с моим подлинным лицом и рассеять все недоразумения, которые скопились вокруг моего творчества и меня самого.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

I

Чем дальше углубляешься в воспоминания, тем труднее сквозь далекие годы со всею ясностью разглядеть события прошлого и сказать, какие из них значительны и какие, хоть они в свое время и казались важными, не оставили по себе никакого следа и ничем не повлияли на последующую жизнь.

Вот, например, одно из первых звуковых впечатлений, которое сохранилось у меня в памяти, — оно может показаться довольно странным.

Это было в деревне, куда мои родители, подобно большинству людей их круга, обычно уезжали с семьей на лето. Огромный мужик сидит на конце бревна. Острый запах смолы и свежесрубленного леса щекочет ноздри. На мужике надета только короткая красная рубаха. Его голые ноги покрыты рыжими волосами; обут он в лапти. На голове — копна густых рыжих волос; никакой седины, — а это был старик. Он был немой, но зато умел очень громко щелкать языком, и дети его боялись. Я тоже. Однако любопытство все же брало верх. Мы подходили ближе, и тогда, чтобы позабавить детей, он принимался

петь. Это пение состояло всего из двух слогов, единственных, которые он вообще мог произнести. Они были лишены всякого смысла, но он их скандировал с невероятной ловкостью и в очень быстром темпе. Кудахтанье это сопровождалось своеобразным аккомпанементом: он засовывал правую ладонь под мышку левой руки и затем очень быстрым движением хлопал левой рукой по правой. Он ухитрялся издавать при этом целый ряд довольно подозрительных, но очень ритмичных звуков, которые, пожалуй, можно было назвать «причмокиванием». Меня это до безумия забавляло, дома я принялся старательно подражать ему и очень увлекся этим занятием. Получалось все так похоже, что мне запретили пользоваться столь неприличным аккомпанементом. Таким образом, на мою долю оставались только два нудных слога, которые, уж конечно, потеряли для меня всякую прелесть.

И еще я часто вспоминаю пение баб из соседней деревни. Их было много, и они пели в унисон каждый вечер, возвращаясь с работы. И сейчас еще я помню точно этот напев и их манеру петь. Когда дома, подражая им, я напевал эту песню, взрослые хвалили мой слух. Помнится, эти похвалы доставляли мне большое удовольствие.

И — любопытное дело — этот простой эпизод, сам по себе довольно незначительный, имеет для меня особенный смысл, потому что именно с этого момента я почувствовал себя музыкантом.

Я ограничусь этими двумя летними впечатлениями. С летними месяцами у меня всегда связывались образы деревни и всего, что я там видел и слышал.

Другое дело зима, город. Об этом у меня не сохранилось таких давних воспоминаний. Летние воспоминания мои начинаются приблизительно с трех лет. Бесконечно долгая зима, с отсутствием свободы и развлечений, с суровой дисциплиной, не оставляла в памяти ничего яркого.

До девяти лет на мое музыкальное развитие не обращали особого внимания. Правда, в доме у нас всегда звучала музыка. Мой отец был первым басом в С.-Петербургской императорской опере. Но эту музыку я слышал только издали, из детской, где помещался вместе с братьями.

Когда мне минуло девять лет, родители пригласили ко мне учительницу музыки. Я очень быстро научился читать ноты и так много разбирал, что у меня явилось желание импровизировать. Я пристрастился к этому, и на долгое время импровизации стали моим любимым занятием. Они не представляли, конечно, ничего особенно интересного, и меня часто упрекали в том, что я трачу время попусту, вместо того чтобы заниматься упражнениями. Сам я был, разумеется, другого мнения, и упреки эти очень меня огорчали. Теперь я понимаю, что, и в самом деле, родителям моим надо было заботиться о том, чтобы девяти-десятилетний мальчишка приучался к какой-то дисциплине. Однако должен сказать, что эти импровизации все же не были совершенно бесплодными: с одной стороны, они содействовали лучшему освоению рояля, а с другой — пробуждали музыкальное мышление. Мне хочется привести по этому поводу одно высказывание Римского-Корсакова, когда позже, став его учеником, я его спросил, хорошо ли я делаю, что всегда сочиняю

у рояля. «Одни, как правило, сочиняют у рояля, другие без рояля, — ответил он. — Ну так вот, вы будете сочинять у рояля». И действительно, я сочиняю у рояля и не сожалею об этом. Больше того, я думаю, что в тысячу раз лучше, сочиняя, иметь дело непосредственно со звуками, чем только представлять эти звуки в своем воображении.

Кроме импровизаций и упражнений на фортепиано, я находил огромное удовольствие в чтении с листа оперных партитур, из которых состояла библиотека моего отца. И это было мне тем приятнее, что давалось очень легко. Способность эта, очевидно, была унаследована мною от матери. Можно представить себе мою радость, когда в первый раз меня повели в театр, где давали оперу, уже знакомую мне по клавиру. Это была «Жизнь за царя». Тогда-то я впервые услыхал оркестр — да и какой оркестр! Оркестр, исполнявший Глинку! Впечатление было незабываемое, но, разумеется, не исключительно потому, что я в первый раз слушал оперу.

Не только музыка Глинки сама по себе, но также и его оркестровка остается до наших дней совершеннейшим памятником музыкального искусства, и причиной этому — его умение достичь равновесия в звучании, изысканность и тонкость его инструментовки: я имею в виду выбор инструментов и их сочетание. Мне поистине повезло, что первое соприкосновение с серьезной музыкой было соприкосновением с таким шедевром. Вот почему я сохраняю к Глинке безграничную благодарность.

В ту же зиму, помнится, я слушал другое

оперное произведение, но уже второстепенного композитора (А. Серова); опера эта произвела на меня впечатление только своим драматическим действием. Мой отец исполнял главную роль, в которой им особенно восхищалась петербургская публика. В свое время он был очень известным артистом. У него были прекрасный голос и поразительная техника, которую он приобрел, изучая пение по итальянской методе в Петербургской консерватории. Кроме того, он обладал большим драматическим талантом, что в те годы среди оперных артистов было величайшей редкостью.

Приблизительно тогда же услышал я и вторую оперу Глинки — «Руслан и Людмила». Это был торжественный спектакль в честь пятидесятилетия этого произведения. Мой отец выступал в роли Фарлафа, одной из лучших в его репертуаре. Вечер этот мне очень памятен. И не только потому, что я был в восторге от музыки, — а она меня буквально сводила с ума, — но и потому, что мне посчастливилось увидеть в фойе Петра Ильича Чайковского, кумира русской публики, которого я никогда до этого не встречал и которого мне не суждено было больше увидеть. Это было вскоре после того, как он дирижировал своей новой, «Патетической» симфонией, исполнявшейся тогда в Петербурге. Две недели спустя мать повела меня на концерт, где та же симфония была исполнена уже в память своего автора, унесенного в несколько дней холерой. Как ни был я тогда потрясен такой неожиданной смертью великого музыканта, я не мог, конечно, себе представить, что эта, хотя и мимолетная, встреча с живым Чайковским сделается одним из самых дорогих

для меня воспоминаний. Впоследствии я буду говорить о Чайковском, о его музыке и о том, как я отстаивал ее в спорах со многими из моих собратьев, которые упорствовали в своем заблуждении. Подлинно русской музыкой они признавали одно только творчество «Пяти».* Здесь мне хотелось просто запечатлеть собственное воспоминание о знаменитом композиторе, любовь к которому продолжала во мне расти по мере развития моего музыкального сознания.

С этого дня, должно быть, и началась моя сознательная жизнь как артиста и музыканта.

---

* Так называлась группа композиторов, в которую входили Балакирев, Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков и Кюи.

II

Первые годы этого нового периода рисуются мне как однообразная чреда тягостных обязанностей, когда действительность шла наперекор моим желаниям и запросам. Я поступил в гимназию. Порядки ее были мне противны и угнетали меня. Я ненавидел классные занятия и приготовление уроков и был одним из самых посредственных учеников. Я постоянно получал выговоры за недостаток прилежания, и это лишь усиливало мою неприязнь и к гимназии и к урокам. Вместе с тем не было у меня и той дружбы с одноклассниками, которая одна могла бы все это скрасить. За все годы, проведенные в гимназии, я не встретил ни одного товарища, к которому почувствовал бы более или менее серьезную привязанность. В каждом из них мне чего-то не хватало. Был ли в этом виноват я сам или мне действительно не везло? Трудно сказать. Но я чувствовал себя совсем одиноким. Хотя мы и воспитывались вместе с младшим братом и я очень его любил, я не мог быть с ним откровенным: стремления мои были еще слишком неясны, чтобы я мог выразить их словами, к тому же в глубине души я боялся, что, несмотря на всю нашу лю-

бовь друг к другу, он не поймет меня и гордость моя будет уязвлена.

Единственной средой, где я находил поддержку своим пробуждающимся интересам, была семья моего дяди Елачича, женатого на сестре моей матери. Он сам и его дети были страстными меломанами и старались всемерно поощрять передовую музыку или, во всяком случае, ту, которую в то время считали передовой. Дядя принадлежал к тому кругу общества, к мнению которого прислушивались тогда в Петербурге. Круг этот состоял из зажиточных помещиков, более или менее видных чиновников, адвокатов и т. д. Это общество кокетничало своим либерализмом, превозносило прогресс, считало своим долгом исповедовать так называемые передовые воззрения как в политике, так и в искусстве и во всех областях общественной жизни. Можно себе представить, каково было направление умов. Это было фрондирование «тиранического» правительства, само собой разумеющийся атеизм, чересчур, пожалуй, смелое утверждение «прав человека», культ материалистической науки и в то же время восхищение Толстым и его проповедью христианства. Этому направлению умов соответствовали и особые артистические вкусы, и легко догадаться, чего искало и что ценило в музыке это общество. Разумеется, оно стремилось к правдивости, доходившей в изображении действительности до крайних проявлений реализма, которому сопутствовали, как и следовало ожидать, народнические и националистические тенденции и восхищение фольклором. И эти искренние любители музыки считали необходимым выдвигать все эти побуж-

дения, чтобы оправдать свой восторг, и притом самый непосредственный, перед творчеством такого композитора, как Мусоргский!

Было бы все же несправедливо утверждать, что все эти люди совершенно не признавали симфонической музыки того времени. Нет, они восхищались Брамсом, немного позднее открыли даже Брукнера. Исполнялась тетралогия Вагнера в специальном переложении для 4 рук.

Кто привил этому кругу вкус к симфонизму? Глазунов ли, приемный сын группы «Пяти» с его симфониями в духе тяжеловесного германского академизма; лирические ли симфонии Чайковского или эпические Бородина; симфонические ли поэмы Римского-Корсакова? Все может быть. Во всяком случае, петербургское общество страстно увлекалось этою музыкой.

Таким образом, благодаря окружавшей меня среде я познакомился с этими великими немецкими композиторами. Что же касается современных французов, то их там еще не знали, и новую французскую музыку я услыхал лишь позднее.

Насколько мне позволяла моя гимназическая жизнь, я посещал симфонические концерты и концерты знаменитых русских и иностранных пианистов. Я слышал игру Иосифа Гофмана. Глубина, точность и законченность его исполнения привели меня в такой восторг, что я с еще большим усердием стал заниматься игрою на фортепиано. Среди других знаменитостей, выступавших тогда в Петербурге, я вспоминаю еще Софию Ментер, Евгения д'Альбера, Рейзенауэра и таких наших замечательных виртуозов рояля и скрипки, как Анна Есипова (жена Лешетицкого) и Лео-

польд Ауэр. Кроме того, бывали большие симфонические концерты, которые давали две наиболее значительные ассоциации: императорское Музыкальное общество и Общество русских симфонических концертов, основанное Митрофаном Петровичем Беляевым, крупным меценатом и музыкальным издателем.

Концертами императорского общества часто дирижировал Направник. Я уже знал его по императорскому оперному театру, оркестром которого он великолепно руководил в течение многих лет. Мне кажется, что, несмотря на его суровый консерватизм, он представлял собой тот тип дирижера, который я сейчас предпочел бы всякому другому. Уверенность и абсолютная точность в выполнении своего дела, полное презрение ко всякой аффектации и внешним эффектам как в трактовке произведения, так и в жестах; ни малейшей уступки публике; добавьте к этому железную дисциплину, первоклассное мастерство, безупречный слух и память и, как результат всего, ясность и совершенную точность в исполнении. О чем еще можно мечтать? Этими же качествами обладал другой, гораздо более известный и знаменитый дирижер — Ганс Рихтер, которого я услыхал немного позднее, когда он приехал в Петербург дирижировать операми Вагнера. Он также принадлежал к тому редкому типу дирижеров, которые, подчиняя себя партитуре, направляют все свои стремления к тому, чтобы глубже проникнуть в дух и замысел автора.

В то же время я посещал симфонические концерты Беляева. Беляев, как известно, объединил группу музыкантов, которым он покровительство-

вал во всех отношениях, поддерживая их материально, издавая их произведения и исполняя эти произведения на своих концертах. Самыми примечательными фигурами в этой группе были Римский-Корсаков и Глазунов, к которым присоединились Лядов, а затем Черепнин, братья Блуменфельды, Соколов и другие ученики Римского-Корсакова. Порожденная группой «Пяти» и пришедшая ей на смену, эта группа очень скоро и, может быть, даже не отдавая себе в этом отчета, превратилась сама в некий новый академический кружок и обосновалась мало-помалу в консерватории на месте старых академиков, управлявших ею с того самого дня, когда ее основал Антон Рубинштейн.

К тому времени, когда у меня завязались отношения с некоторыми членами этой группы, ее превращение в новую академию было уже совершившимся фактом. Я нашел целую школу с твердо установившимися догматами и эстетикой. Мне оставалось либо безоговорочно принять их, либо, столь же безоговорочно, отвергнуть.

В моем возрасте, то есть в годы раннего ученичества, людям обычно не хватает критического отношения к вещам; слепо принимаешь истины, проповедуемые корифеями, престиж которых всемирно признан, в особенности, когда этот престиж завоеван совершенной техникой и высокой степенью мастерства. Поэтому принятие мною их догматов совершилось и быстро и органично, тем более что я был в ту эпоху ревностным поклонником произведений Римского-Корсакова и Глазунова, особенно ценя у первого мелодическое и гармоническое вдохновение, которые мне каза-

лись тогда полными свежести, у второго — чувство симфонической формы и у обоих — законченность фактуры. Нечего и говорить, как я мечтал тогда достичь такого же совершенства, искренне видя в нем высшее достижение искусства. Как ни слабы были мои возможности, я всеми силами старался подражать тому и другому в моих композиторских опытах.

В эти годы я познакомился с одним молодым человеком, старше меня, очень культурным, с передовыми вкусами, любителем искусства вообще и музыки в частности. Звали его Иван Покровский. Встречи с ним были мне очень приятны, так как они скрашивали скучные дни моей гимназической жизни и вместе с тем расширяли круг моих знаний в области искусства. Он знакомил меня с неизвестными мне до той поры авторами, в особенности же с французскими композиторами, такими, как Гуно, Бизе, Делиб, Шабрие и др. Уже тогда я обратил внимание на некоторое сродство музыки этих авторов с музыкой Чайковского, сродство, которое мне стало еще очевиднее впоследствии, когда я, уже умудренный опытом, смог исследовать и сравнивать их произведения. Разумеется, у меня в ушах постоянно звучали известные места из «Фауста» и «Кармен», те, которые слышишь повсюду, но именно привычка к ним мешала мне составить свое собственное мнение об этих композиторах. И лишь когда я стал рассматривать эти страницы вместе с Покровским, я открыл в них музыкальный язык, заметно отличавшийся от языка композиторов беляевского кружка и им подобных. Я нашел у них другой музыкальный почерк, иные гармонические при-

емы, иную мелодическую концепцию, более свежее и свободное чувство формы. Это заставило меня усомниться в том, что прежде казалось непогрешимою догмой, но сомнения эти пока еще были смутны. Вот почему я до сих пор неизменно вспоминаю Покровского; со времени наших с ним бесед начинается мое постепенное освобождение от влияния, которое, помимо моей воли, оказывал на меня академизм того времени. Но тем не менее воздействие этого круга сказывалось на мне еще долгие годы.

Часто я даже защищал эстетические принципы этой группы, и притом очень рьяно. Это бывало тогда, когда я сталкивался с устарелыми взглядами людей, не заметивших, что другие уже давно их опередили. Так, мне пришлось сражаться с моей второй учительницей музыки, ученицей и поклонницей Антона Рубинштейна. Это была отличная пианистка, превосходная музыкантша, но она всецело находилась под обаянием своего знаменитого учителя и слепо разделяла все его взгляды. Мне стоило большого труда заставить ее признать партитуры Римского-Корсакова, равно как и Вагнера, которые я в то время ревностно изучал. Должен сказать, что, невзирая на все наши разногласия, она дала новый толчок моему «пианизму» и помогла мне улучшить технику фортепианной игры. В те годы вопрос о моем призвании еще не вставал ни перед родителями, ни передо мной самим. И в самом деле, можно ли предвидеть будущий путь композитора, путь, который во многом зависит от случая? Вот почему мои родители, как большинство людей их круга, считали своим долгом дать мне

прежде всего общее образование, нужное для поступления на службу, государственную или частную, которая могла бы меня материально обеспечить. Поэтому, после того как я выдержал экзамен на аттестат зрелости, они сочли необходимым, чтобы я поступил на юридический факультет С.-Петербургского университета. Что же касается моих личных склонностей и того пристрастия, которое я питал к музыке, они расценивали это лишь как любительство и хотя до некоторой степени эту склонность поощряли, все же не отдавали себе отчета в том размахе, который могло в будущем принять мое дарование; сейчас я нахожу эту осторожность вполне оправданной.

Годы, которые я должен был посвятить экзаменам и затем университетским занятиям, таили в себе, как легко можно догадаться, мало привлекательного, так как все мои интересы были направлены совсем на другое. По моей настоятельной просьбе роднтели все же согласились пригласить мне учителя по гармонии. Я приступил к этим занятиям, но, вопреки моим ожиданиям, они не принесли мне никакого удовлетворения. Может быть, причиною этого была бесталанность учителя, может быть, порочен был самый метод преподавания, но скорее всего, пожалуй, дело было в моей натуре, не хотевшей мириться ни с какою сухой наукой. Объяснюсь. Я всегда предпочитал и предпочитаю до сих пор осуществлять свои собственные замыслы и разрешать проблемы, возникающие в процессе работы, исключительно своими силами, не прибегая к установленным приемам, которые, правда, облегчают дело,

но которые сначала приходится заучивать, а потом хранить в памяти. Учить и запоминать, как бы это ни было полезно, — казалось мне утомительным и скучным; я был слишком ленив для такого рода работы, тем более что не особенно доверял своей памяти. Будь у меня хорошая память, я находил бы в этом, конечно, больше интереса и даже удовольствия. Я особенно настаиваю на слове удовольствие, хотя многим слово это может показаться слишком легковесным в применении к тому большому и значительному чувству, о котором я говорю.

Это чувство я испытывал в самом процессе работы и в предвидении тех радостей, которых всегда ожидаешь от находки или открытия. И, признаюсь, я нисколько не жалею, что это было именно так, потому что, если бы все мне давалось легко, я не ощутил бы этой жажды усилия и удовлетворение от того, что я «открыл», не могло бы быть полным.

В противоположность этому, меня гораздо более привлекал другой предмет, по мнению всех — сухой, изучать который, как принято думать, нужно только будущим педагогам, — это контрапункт. Лет с восемнадцати я стал изучать его самостоятельно, с помощью распространенного в то время учебника. Эта работа интересовала меня, больше того — увлекала, и я не знал усталости. Первое соприкосновение с наукой контрапункта открыло мне сразу гораздо более широкие горизонты и оказалось более плодотворным для музыкального творчества по сравнению с тем, что давало мне изучение гармонии. Я с яростью кинулся решать многочисленные задачи, из ко-

торых состоит наука контрапункта Тогда меня это просто увлекало, но лишь много времени спустя я осознал, до какой степени подобные упражнения развивали во мне понимание музыки и вкус. Эти занятия стимулировали мое воображение и мою тягу к творчеству, заложили основание всей моей будущей техники и хорошо подготовили меня к изучению формы, оркестровки и инструментовки, которыми я впоследствии начал заниматься с Римским-Корсаковым

Я подхожу сейчас к тому времени, когда познакомился со знаменитым композитором. Поступив в университет, я встретился там с младшим из его сыновей, с которым у меня быстро завязались хорошие товарищеские отношения. Его отец в ту пору едва ли знал о моем существовании

Летом 1902 года Римский-Корсаков поехал с семьей на летние каникулы в Гейдельберг, где жил один из его сыновей, студент этого университета. В то же время мы с матерью сопровождали в Бад-Вильдунген моего тяжело заболевшего отца Оттуда я съездил в Гейдельберг, чтобы повидать своего товарища, а заодно — посоветоваться с его отцом относительно моего будущего призвания. Я рассказал ему о своем желании стать композитором и просил его совета.

Николай Андреевич заставил меня сыграть мои первые опыты Увы! Он отнесся к ним совсем не так, как я ожидал. Видя мое огорчение и не желая, вероятно, меня разочаровывать, он спросил, не могу ли я сыграть ему еще что-нибудь Я, конечно, исполнил его просьбу, после чего он уже высказался.

Он сказал, что мне следует продолжать свои занятия по гармонии и контрапункту с кем-нибудь из его учеников, чтобы прежде всего как следует овладеть теорией Но он решительно не советовал мне поступать в консерваторию Он находил, что атмосфера этого учреждения (в котором сам был профессором) мало для меня подходяща и я только перегружу себя работой — мне же ведь еще надо было кончать университет С другой стороны, он высказывал опасение, что в мои двадцать лет мне будет трудно соревноваться с более юными однокурсниками, и это может поколебать мою веру в себя К тому же он считал, что вся моя работа должна протекать под чьим то постоянным наблюдением, а достичь этого можно, лишь беря частные уроки И, наконец, ласково добавил, что я всегда могу обращаться к нему за советом и он готов заниматься со мной, как только я буду достаточно подготовлен.

По своей наивности я был даже несколько разочарован той сдержанностью, с которой Римский-Корсаков встретил мои первые опыты по композиции, но меня утешало, что он все же посоветовал мне продолжать занятия и, следовательно, находил у меня дарование, достаточное для того, чтобы посвятить себя этой профессии Тем более что все хорошо знали, с какою строгостью и прямотой он обычно высказывал свои суждения о музыкальных способностях новичка; он хорошо понимал ту ответственность, которую на него возлагал его огромный авторитет Рассказывали, что, когда однажды к нему пришел какой-то молодой человек, чтобы показать свои сочинения и попросить совета, добавив при этом, что он врач,

Римский-Корсаков сказал ему: «Ну и отлично, продолжайте заниматься медициной».

После этого свидания я твердо решил серьезно посвятить себя занятиям с учителем гармонии. Но я еще раз убедился, что эти занятия только навевают на меня скуку и я нисколько не двигаюсь вперед.

Было много обстоятельств, которые мешали мне тогда работать систематически. Прежде всего смерть моего отца в ноябре 1902 года. Затем — потребность самостоятельной жизни и общения с товарищами, круг которых значительно расширился, главным образом благодаря моим отношениям с семьей Римских-Корсаковых, где я старался бывать возможно чаще. В этой высококультурной среде у меня завязалось много новых знакомств среди молодых людей самых разнообразных профессий. Там бывали художники, молодые ученые, просвещенные любители, которые к тому же были людьми передовых взглядов.

Мне хочется здесь назвать моего друга Степана Митусова, с которым я впоследствии написал либретто к опере «Соловей». В ту пору мы страстно интересовались всем новым в интеллектуальной и художественной жизни столицы. Дягилев начинал издавать свой передовой журнал «Мир искусства» и устраивал выставки картин. В то же время мои друзья Покровский, Нувель и Нурок основали интересное музыкальное общество, носившее название «Вечера современной музыки». Нечего и говорить, какое значение имели оба эти общества для моего умственного и художественного развития и как они способствовали росту моих творческих сил.

Здесь я должен прервать нить моего рассказа, чтобы дать читателю понятие о том антагонизме, который неизбежно должен был возникнуть между нашими академическими течениями и новыми художественными тенденциями, которые оба эти общества представляли. Я не стану распространяться о той резкой враждебности, которую деятельность Дягилева и его журнал «Мир искусства» встретили в консервативной и реакционной среде Академии художеств и императорского Общества поощрения художеств. Бог знает, сколько ему пришлось претерпеть в этой борьбе. Я буду говорить только о музыкантах и о том, как они относились к этому новому движению. Ясно, что большинство педагогов консерватории противодействовало ему и, разумеется, обвиняло его в том, что оно развращает вкусы молодежи. Надо отдать справедливость Римскому-Корсакову, а также и Лядову: несмотря на то, что сами они относились к этому движению неодобрительно, они имели в себе достаточно мужества и вдумчивости, чтобы не осуждать огульно все ценное и значительное в современном искусстве. Характерно, например, суждение Римского-Корсакова о Дебюсси. На концерте, где исполнялось одно из произведений французского композитора, я спросил Николая Андреевича, как ему это нравится. И вот что он мне ответил:

«Лучше его не слушать; того и гляди, привыкнешь, а в конце концов и полюбишь». Не таково было отношение его последователей: те были большими роялистами, чем сам король Среди них бывали, правда, отдельные исключения, но они только подтверждали общее правило. О Лядове

у меня сохранились самые теплые воспоминания. Лицом похожий на калмычку, это был мягкий по натуре, приятный и доброжелательный человек. Ревностный поборник четкого и отточенного письма, он был очень строг как к своим ученикам, так и к самому себе. Лядов сочинял мало, работал он медленно, словно разглядывая все сквозь увеличительное стекло, много читал и среди тогдашнего консерваторского круга — а он был профессором консерватории — выделялся широтой своих взглядов.

В этот период я познакомился с произведениями Цезаря Франка, Венсана д'Энди, Шабрие, Форе, Поля Дюка и Дебюсси. До этого я знал их только по именам. Наша Академия нарочито игнорировала этих широко известных французских композиторов и никогда не включала их произведения в программы своих больших симфонических концертов. А так как «Вечера современной музыки» не обладали необходимыми средствами для организации оркестровых исполнений, приходилось ограничиваться знакомством только с камерными произведениями всех этих авторов. И лишь позже, на концертах Зилоти и Кусевицкого, петербургская публика получила возможность познакомиться с их симфоническим творчеством.

Мои впечатления от произведений этих французских композиторов, столь непохожих друг на друга, были, разумеется, тоже очень различны. Уже тогда начало складываться мое отношение к академическому мышлению Цезаря Франка, к схоластической и в то же время вагнерианской манере изложения Венсана д'Энди и, с другой

стороны, к исключительной свободе и свежести мастерства Дебюсси, который, действительно, был новым явлением для своей эпохи. Наряду с Дебюсси меня более всех привлекал Шабрие, несмотря на его всем известный вагнеризм (на мой взгляд, чисто поверхностный и внешний), и мое пристрастие к нему с течением времени только росло.

Не надо думать, что симпатии к новым веяниям, о которых я только что говорил, настолько завладели мною, что смогли поколебать мое преклонение перед учителями. Суждения, которые я только что высказал, зарождались где-то в подсознании, в то время как сознательно я чувствовал непреодолимую потребность встать на ноги в моем ремесле, а добиться этого я мог, лишь подчинившись теории, которую исповедовали мои учителя, и, тем самым,— их эстетике. А учили они очень строго и вместе с тем очень плодотворно, и если консерватория и выпускала ежегодно целый ряд посредственностей типа лауреатов Римских премий во Франции, то это отнюдь не ее вина. Но, как я уже сказал, подчиняясь их учению, я лицом к лицу столкнулся и с их эстетикой, которая была от него неотделима. И в самом деле, всякая доктрина требует для своего воплощения особого способа выражения, а следовательно, особой техники: нельзя же ведь себе представить в искусстве технику, которая бы не вытекала из определенной эстетической системы, иначе говоря, технику, взятую с потолка. Еще труднее это себе представить, когда дело касается целой группы, школы. Поэтому я не пеняю на своих учителей за то, что они дер-

жались своей эстетики,— действовать иначе они не могли. К тому же эстетика эта нисколько меня не стесняла. Как раз напротив, та техника, которую я приобрел благодаря им, заложила прочнейший фундамент, на котором впоследствии я смог построить и развить мое собственное мастерство. Для начинающего, в какой бы области он ни творил, другого выхода нет· вначале он должен подчиниться дисциплине, взятой извне, но подчинение это для него только средство найти свой собственный способ выражения и в нем утвердиться. В те годы я сочинял большую сонату для фортепиано. Во время этой работы я постоянно наталкивался на множество трудностей, главным образом в отношении формы, владение которой дается лишь ценою непрерывных усилий. Затруднительное положение, в котором я очутился, подало мне мысль вновь обратиться к Римскому-Корсакову. Я поехал к нему на дачу в конце лета 1903 года и провел у него около двух недель. Он заставил меня сочинять под своим руководством первую часть сонатины, посвятив меня предварительно в структурные принципы сонатного аллегро. Объяснял он их с удивительной ясностью, которая сразу же мне открыла в нем великого педагога. Одновременно Римский-Корсаков познакомил меня с диапазоном и регистрами различных инструментов, употребляемых в обычном симфоническом оркестре, и с первоначальными элементами искусства оркестровки. Система его была такова, что, параллельно с оркестровкой, он разъяснял форму, считая, что наиболее развитые музыкальные формы находят свое всестороннее выражение в оркестровом комплексе.

Работали мы с ним следующим образом.

Он давал мне оркестровать страницы клавира своей новой оперы («Пав воевода»), которую он только что закончил. Когда я кончал оркестровать фрагмент, Римский-Корсаков показывал мне свою собственную инструментовку того же отрывка, и я должен был сопоставить ту и другую и объяснить ему, почему он оркестровал иначе, чем я. В тех случаях, когда я становился в тупик, он объяснял мне все сам. Так установились между нами взаимоотношения учителя и ученика. Они продолжались около трех лет, считая с осени того года, когда начались наши регулярные занятия.

Занимаясь со мною, Римский-Корсаков все же настаивал, чтобы я продолжал брать уроки по контрапункту у моего прежнего учителя — его ученика. Но, по-моему, он настаивал на этом, что называется, для очистки совести, понимая, что эти занятия далеко меня все равно не продвинут. Вскоре я их бросил, что, однако, не помешало мне продолжать эти упражнения одному, а увлекали они меня все больше и больше, так что за тот период я заполнил ими целую объемистую тетрадь. Увы, она осталась в России в моем имении, где пропала во время революции вместе со всей моей библиотекой.

Мои занятия с Римским-Корсаковым заключались в инструментовке фрагментов классической музыки. Помнится, это были главным образом части сонат Бетховена, квартеты и марши Шуберта. Раз в неделю я приносил ему мою работу, он критиковал ее и поправлял, давая все необходимые разъяснения. В то же время он

заставлял меня анализировать форму и структуру классических произведений. Через полтора года я начал сочинять симфонию. Как только я кончал раздел той или иной части, я тотчас же показывал его Римскому-Корсакову, и таким образом вся моя работа шла под его контролем. То же самое было и с инструментовкой.

Я сочинял эту симфонию в ту эпоху, когда в симфонической музыке безраздельно царил Александр Глазунов. Каждое его новое произведение принималось как большое музыкальное событие, так высоко ценили совершенство его формы, безупречность его полифонии, непринужденность и уверенность его письма. Я полностью разделял тогда общее восхищение, завороженный удивительным мастерством этого мудреца. Поэтому вполне естественно, что, испытывая на себе и другие влияния (Чайковского, Вагнера, Римского-Корсакова), за образец для своей симфонии я брал в первую очередь симфонии Глазунова.

Этим завершается период моей юности. Весной 1905 года я окончил университет; осенью был помолвлен, а в январе 1906 года жеиился.

III

Женитьба не прервала занятий моих с Римским-Корсаковым. Теперь они заключались главным образом в том, что я показывал ему свои сочинения и обсуждал их вместе с ним. В течение сезона 1906/07 года я закончил симфонию и посвятил ее моему учителю. Тогда же я написал маленькую сюиту для голоса и оркестра «Фавн и Пастушка» на три стихотворения Пушкина («Подражания Парни»). Римский-Корсаков, следивший все время за сочинением этих двух вещей, захотел дать мне возможность их прослушать и договорился с придворным оркестром о том, чтобы и то и другое было исполнено на закрытом просмотре весною 1907 года под управлением Г. Варлиха, постоянного дирижера этого оркестра. Публично «Фавн и Пастушка» исполнялась на одном из беляевских концертов в течение сезона 1907/08 года под управлением, если не ошибаюсь, Феликса Блуменфельда В это время у меня были в работе два больших произведения — «Фантастическое скерцо» и I действие оперы «Соловей» по сказке Андерсена. Либретто этой оперы я написал в сотрудничестве с моим

другом Митусовым. Мой учитель очень поощрял эту работу И сейчас еще я с удовольствием вспоминаю, с каким одобрением он встречал первые наброски этих произведений. Как часто я сожалел, что ему не пришлось услыхать их в законченном виде! Думаю, что они пришлись бы ему по сердцу. В то же время, параллельно с этой серьезной работой, я сочинил две вокальные пьесы на стихи молодого русского поэта Сергея Городецкого. Он принадлежал к плеяде тех авторов, которым было суждено своим талантом и свежестью дарования обновить нашу несколько застоявшуюся поэзию. Это были две песни: «Весна монастырская» и «Росянка», которые впоследствии на французском языке носили название «Novice» и «Sainte Rosée». Они были исполнены, так же как песня без слов под названием «Пастораль», на «Вечерах современной музыки» зимою 1908 года.

В течение этой зимы здоровье моего бедного учителя пошатнулось. Участившиеся приступы грудной жабы предвещали близкий конец. Я часто виделся с ним, даже в те дни, когда у нас не было занятий, и посещения мои были ему, повидимому, приятны Я был очень к нему привязан и искренне его любил. Оказывается, он отвечал мне тем же, но узнал я об этом лишь впоследствии от его родных: при характерной для него сдержанности ему были чужды всякие излияния чувств.

Перед моим отъездом в деревню, где я всегда проводил каникулы, мы с женой зашли с ним проститься. Это была наша последняя встреча. Во время беседы я рассказал ему о задуманной мною

небольшой фантазии для оркестра, для которой уже нашел название. Это был «Фейерверк». По-моему, Николая Андреевича это заинтересовало, он попросил меня, как только я закончу, сразу же прислать ему партитуру.

Приехав в Устилуг, наше имение в Волынской губернии, я тут же засел за работу с намерением послать ему эту вещь к предстоящей свадьбе его дочери. Окончив ее через полтора месяца, я послал ему партитуру в деревню, где он проводил лето. Несколько дней спустя пришла телеграмма с известием о его кончине, а вскоре вернулась и моя бандероль, не доставленная за смертью адресата. Я немедленно же выехал к его родным, чтобы присутствовать на похоронах. Хоронили его в Петербурге. Отпевание было в консерваторской церкви. Могила Римского-Корсакова находится на Новодевичьем кладбище, неподалеку от могилы моего отца.

Когда я вернулся в деревню, у меня явилась мысль почтить память моего учителя. Я написал «Надгробную песнь», которая была исполнена под управлением Феликса Блуменфельда на первом беляевском концерте, посвященном памяти великого композитора. К несчастью, партитура этого произведения пропала в России во время революции вместе с множеством других оставленных мною вещей. Я забыл эту музыку, но хорошо помню мысль, положенную в ее основу. Это была как бы процессия всех солирующих инструментов оркестра, возлагающих по очереди свои мелодии в виде венка на могилу учителя на фоне сдержанного тремолирующего рокота, подобного вибрации низких голосов, поющих хором. Вещь эта

произвела сильное впечатление как на публику, так и на меня самого. Было ли это вызвано общей скорбью или достоинством самого произведения, судить не мне.

Исполнение «Фантастического скерцо» и «Фейерверка» зимою того же года в «Концертах Зилоти» было важным моментом для всей моей музыкальной деятельности. Отсюда началось мое близкое знакомство с Дягилевым, которое продолжалось двадцать лет, до самой его смерти, и перешло в глубокую дружбу, выросшую из взаимной привязанности. Привязанности этой не смогли поколебать те разногласия во взглядах и вкусах, которые неминуемо должны были иногда возникать между нами за такой долгий период времени. Услыхав оба мои произведения в оркестре, Дягилев поручил мне наряду с другими русскими композиторами инструментовать две вещи Шопена для балета «Сильфиды», который должен был идти в Париже весною 1909 года. Это были «Ноктюрн», которым начинается балет, и «Valse brillante» [«Блестящий вальс»] — финал балета. В том году я не имел возможности поехать за границу и услыхал их в Париже лишь годом позднее.

Все эти труды, так же как и смерть Римского-Корсакова, прервали мою работу над I действием «Соловья». Я вновь принялся за нее летом 1909 года с твердым намерением закончить оперу, которая должна была состоять из трех действий. Но обстоятельства снова мне помешали. К концу лета оркестровая партитура I действия была окончена, и, вернувшись после каникул, я предполагал продолжить сочинение «Соловья», как вдруг по-

лучил телеграмму, которая перевернула все мои планы. Дягилев, только что приехавший тогда в Петербург, предложил мне написать музыку балета «Жар-птица» для сезона «Русских балетов» в Парижской опере весною 1910 года Несмотря на то, что меня пугал самый факт заказа к определенному сроку — я еще не знал своих сил и боялся запоздать,— я все же дал согласие. Предложение это было для меня лестным. Среди музыкантов моего поколения выбор пал именно на меня, и меня приглашали сотрудничать в крупном художественном предприятии бок о бок с людьми, которых мы привыкли считать мастерами своего дела.

Тут я должен отступить от хронологической последовательности, чтобы в нескольких словах рассказать читателю о том месте, которое занимали среди других искусств балет и балетная музыка в глазах интеллигенции и так называемых «серьезных» музыкантов в эпоху, предшествовавшую появлению группы Дягилева. Хотя и тогда наш балет неизменно блистал своим техническим совершенством и его спектакли проходили при переполненном зале, среди зрителей редко можно было встретить представителей только что названных кругов. Они рассматривали этот вид искусства как некий низкий жанр, в особенности по сравнению с оперой, которая, хоть она и сбилась с пути, превратившись в музыкальную драму (а это далеко не одно и то же), тем не менее сохранила в их глазах весь свой былой престиж. Эта точка зрения в первую очередь относилась к музыке классического балета, которую ходячее мнение считало вообще недостойиой серь-

езного композитора. Эти несчастные позабыли о Глинке и о великолепных танцах «Руслана» в итальянском духе. Римский-Корсаков, правда, их оценил или, уж во всяком случае, простил их Глинке, однако сам в своих многочисленных операх оказывал явное предпочтение характерным или национальным танцам. Не надо забывать, что именно эти страницы Глинки вдохновили великого русского композитора, который первый позволил восторжествовать в музыкальной среде серьезной точке зрения на балет. Я говорю о Чайковском. В начале восьмидесятых годов он имел смелость сочинить балет «Лебединое озеро» для московского Большого театра. За эту смелость ему пришлось поплатиться полным провалом: публика была настолько невежественна, что музыку в балете считала элементом второстепенным, не имеющим существенного значения. Эта неудача не помешала, однако, директору императорских театров Ивану Всеволожскому, просвещенному барину, человеку большой и тонкой культуры, заказать Чайковскому еще один балет. Это была «Спящая красавица».

Балет этот был поставлен с небывалой роскошью (постановка обошлась в 80 000 рублей); на премьере, состоявшейся в декабре 1889 года в петербургском Мариинском театре, присутствовал Александр III. Музыка эта, разумеется, показалась спорной как заядлым балетоманам, так и критикам. Ее находили недостаточно танцевальной и слишком симфонической. Невзирая на это, она произвела сильное впечатление на музыкантов и изменила в корне их отношение к балету вообще. И мы видим, как уже через несколько

лет такие композиторы, как Глазунов, Аренский, Черепнин, представляют в императорские театры одну балетную партитуру за другой.

В то время, когда я получил заказ от Дягилева, в нашем балете произошли большие перемены благодаря появлению молодого балетмейстера Фокина и целой плеяды артистов большого, своеобразного дарования: Анны Павловой, Карсавиной, Нижинского. Несмотря на все мое преклонение перед классическим балетом и его великим мастером Мариусом Петипа, я испытал настоящий восторг, увидев «Половецкие пляски» в опере «Князь Игорь» или «Карнавал» — те две постановки Фокина, с которыми мне к тому времени удалось познакомиться.

Все это было для меня огромным соблазном, мне не терпелось вырваться из узкого и замкнутого круга, и я рад был воспользоваться случаем и присоединиться к группе этих деятельных артистов-новаторов. Душой их был Дягилев, а к нему меня влекло уже давно.

Всю эту зиму я с большим увлечением работал над «Жар-птицей» и благодаря этой работе был в постоянном контакте с Дягилевым и его сотрудниками. Фокин ставил танцы по мере того, как я частями сдавал ему музыку. Я всякий раз присутствовал на репетициях труппы, после чего мы с Дягилевым и Нижинским (который, впрочем, в этом балете не танцевал) заканчивали день плотным обедом, спрыснутым хорошим бордо.

Тут я имел случай ближе присмотреться к Нижинскому. Он говорил мало, а когда говорил, то казалось, что юноша этот очень мало развит для своих лет. Но Дягилев, который всегда ока-

зывался возле него, не упускал случая искусно исправлять его оплошности, чтобы никто не мог заметить всех этих досадных промахов. Впрочем, мне еще представится случай говорить о Нижинском, когда он будет участвовать как танцовщик и балетмейстер в других моих балетах.

Сейчас мне хочется остановиться на Дягилеве, так как мое близкое общение с ним во время нашего первого сотрудничества вскоре же открыло мне подлинную сущность этой исключительной личности Что прежде всего меня в нем поразило, это выдержка и упорство, с какими он преследовал свою цель Работать с этим человеком всегда бывало и страшно, и в то же время спокойно, настолько неодолимой была его сила. Страшно, потому что всякий раз, когда возникали разногласия в мнениях, борьба с ним была жестока и утомительна; спокойно, потому что, когда этих разногласий не было, можно было всегда быть уверенным, что цель будет достигнута.

Привлекали меня к нему и склад его ума, и высокая культура. У него было какое-то исключительное чутье, необыкновенный дар мгновенно распознавать все, что свежо и ново, и, не вдаваясь в рассуждения, увлекаться этою новизною. Я не хочу этим сказать, что у него не хватало рассудительности. Напротив, у него было много здравого смысла, и если он нередко ошибался и даже совершал безрассудства, это лишь означало, что он действует под влиянием страсти и темперамента — двух сил, которые брали в нем верх над всем остальным.

В то же время это была нагура подлинно ши-

рокая, великодушная, чуждая всякой расчетливости. И уж если он начинал рассчитывать, то это всегда означало, что он сидит без гроша. И, напротив, всякий раз, когда он бывал при деньгах, он становился расточительным и щедрым.

Любопытной чертой его характера была необычайная снисходительность, с которой он относился к более чем сомнительной честности коекого из окружавших его лиц даже тогда, когда сам он становился их жертвой, лишь бы этот недостаток восполнялся другими качествами. Дело в том, что отвратительнее всего ему были пошлость, бездарность, тупость; словом, он ненавидел и презирал все серое и безликое. Странное дело, у этого умного человека ловкость и тонкость уживались с какой-то чисто детской наивностью. Он был совершенно незлопамятен. Когда кому-нибудь случалось его надуть, он не сердился и просто говорил: «Ну что же, ничего не поделаешь, должен же человек защищаться!»

Возвращаюсь к партитуре «Жар-птицы». Я работал над ней с ожесточением и когда закончил ее к назначенному сроку, то почувствовал потребность немного отдохнуть в деревне перед поездкой в Париж, куда я отправлялся впервые.

Дягилев с труппой и сотрудниками опередил меня, так что, когда я к ним присоединился, работа уже кипела. Фокин занимался постановкою танцев с большим рвением и любовью. Народная сказка эта ему очень нравилась, и он сам написал сценарий балета. Распределение ролей не вполне соответствовало моим желаниям. Павлова с ее тонким и острым силуэтом, как мне каза-

лось, гораздо более подходила к роли сказочной птицы, чем Карсавина с ее нежиым женским обаянием. Ей я предназначал роль Пленной царевны.

Обстоятельства судили иначе, и я не жалуюсь, так как исполнение Карсавиной роли птицы было безукоризненным, и эта очаровательная и грациозиая артистка имела очень большой успех.

Парижская публика восторженно приветствовала спектакль. Конечно, я далек от мысли приписывать успех исключительно партитуре: в равной степени он был вызван сценическим решением — роскошным оформлением художника Головина, блестящим исполнением артистов дягилевской труппы и талантом балетмейстера. Должен, однако, признаться, что хореография этого балета мне всегда казалась слишком сложной и перегруженной пластическими формами. Вследствие этого артисты испытывали, как испытывают и посейчас, большие трудиости в координации своих жестов и па с музыкой, что приводило часто к досадной несогласованности между движениями танца и настоятельными требоваииями музыкального ритма.

И хотя сейчас развитие классического таица и его проблемы кажутся мне гораздо более актуальными и волнуют меня несравненио больше, чем далекая эстетика Фокина, я все же считаю, что я в состоянии судить о ней и вправе сказать, что в этом плане предпочитаю, например, могучую хореографию «Половецких плясок» в «Киязе Игоре» с их четкими и уверениыми линиями несколько вялым танцам «Жар-птицы».

Возвращаясь теперь к музыке, я с удоволь-

ствием вспоминаю то мастерство, с которым превосходный дирижер Габриель Пьерне исполнил мое произведение.

Пребывание в Париже дало мне случай познакомиться с такими выдающимися представителями музыкального мира, как Дебюсси, Равель, Флоран Шмитт и Мануэль де Фалья, который тогда был там. Помню, как, в вечер премьеры, Дебюсси пришел ко мне на сцену и очень похвалил мою партитуру. Это положило начало нашему знакомству, которое затем перешло в дружбу, продолжавшуюся до самой его кончины.

Одобрение и даже восхищение, которое я встретил в музыкальных и художественных кругах, в особенности же среди представителей молодого поколения, ободряли и сильно поддерживали меня в дальнейших моих замыслах. Я имею в виду «Петрушку», о котором я буду говорить сейчас.

Однажды, когда я дописывал в Петербурге последние страницы «Жар-птицы», в воображении моем совершенно неожиданно, ибо думал я тогда совсем о другом, возникла картина священного языческого ритуала: мудрые старцы сидят в кругу и наблюдают предсмертный танец девушки, которую они приносят в жертву богу весны, чтобы снискать его благосклонность. Это стало темой «Весны священной». Должен сказать, что это видение произвело на меня сильное впечатление, и я тотчас же рассказал о нем моему приятелю, художнику Николаю Рериху, картины которого воскрешали славянское язычество. Его это привело в восторг, и мы стали работать вместе. В Париже я рассказал

о своем замысле Дягилеву, который сразу же им увлекся. Последующие события, однако, задержали его осуществление.

После окончания спектаклей в Париже и короткого отдыха на берегу моря, где были написаны две песни на стихи Верлена, я в конце августа поехал с семьей в Швейцарию.

Прежде чем приступить к «Весне священной», над которой предстояло долго и много трудиться, мне захотелось развлечься сочинением оркестровой вещи, где рояль играл бы преобладающую роль, — нечто вроде Konzertstück.* Когда я сочинял эту музыку, перед глазами у меня был образ игрушечного плясуна, внезапно сорвавшегося с цепи, который своими каскадами дьявольских арпеджио выводит из терпения оркестр, в свою очередь отвечающий ему угрожающими фанфарами. Завязывается схватка, которая в конце концов завершается протяжною жалобой изнемогающего от усталости плясуна. Закончив этот странный отрывок, я целыми часами гулял по берегу Леманского озера, стараясь найти название, которое выразило бы в одном слове характер моей музыки, а следовательно, и образ моего персонажа.

И вот однажды я вдруг подскочил от радости «Петрушка»! Вечный и несчастный герой всех ярмарок, всех стран! Это было именно то, что нужно,— я нашел ему имя, нашел название!

Вскоре после этого Дягилев приехал повидаться со мной в Кларан, где я тогда жил. Он был крайне удивлен, когда вместо ожидаемых эс-

---

* Концертной пьесы (нем.).

кизов к «Весне» я сыграл ему отрывок, ставший в дальнейшем 2-й картиной балета «Петрушка». Вещь эта ему так понравилась, что он не хотел больше с ней расставаться и принялся убеждать меня развить тему страданий Петрушки и создать из этого целый хореографический спектакль. Мы взяли с ним за основу мою первоначальную мысль и во время его пребывания в Швейцарии набросали в общих чертах сюжет и интригу пьесы. Мы условились относительно места действия — ярмарка с ее толпой, ее балаганами и традиционным театриком; персонажей — фокусник, развлекающий эту толпу, ярмарочные куклы, которые оживают: Петрушка, его соперник и балерина, и сюжета — любовная драма, которая кончается смертью Петрушки. Я тотчас же принялся за сочинение 1-й картины балета и закончил ее в Больё-сюр-мер, куда переехал с семьей на зиму. Там я часто видел Дягилева, который остановился в Монте-Карло. Мы условились, что Дягилев поручит А. Н. Бенуа все сценическое оформление балета, включая декорации и костюмы. Дягилев вскоре уехал в Петербург и незадолого до рождества предложил мне приехать к нему на несколько дней и привезти музыку, чтобы ознакомить с нею Бенуа и других сотрудников. Не без волнения тронулся я в путь. Резкий переход от тепличного климата Больё к туманам и снегам моего родного города не на шутку меня пугал. По приезде в Петербург я сыграл моим друзьям все, что уже было написано для «Петрушки»: две первые картины и начало третьей.

Бенуа немедленно приступил к работе и вес-

ной присоединился к нам в Монте-Карло, куда мы с Дягилевым приехали еще раньше.

Я не предполагал, что видел в последний раз свой родной город Санкт-Петербург, город святого Петра, посвященный Петром Великим своему великому патрону, а отнюдь не себе самому, как, вероятно, считали те невежественные люди, которые придумали нелепое название Петроград.

Вернувшись в Больё, я снова принялся за партитуру, но непредвиденное и серьезное обстоятельство прервало мою работу. Я тяжко заболел, и моя болезнь, явившаяся следствием отравления никотином, чуть не оказалась смертельной. Это заболевание повлекло за собой целый месяц вынужденного покоя, и все это время я очень волновался за судьбу «Петрушки», который должен был во что бы то ни стало идти весною в Париже. К счастью, силы скоро ко мне вернулись и я настолько окреп, что смог закончить свою работу в те два с половиной месяца, которые оставались до открытия сезона. В конце апреля я поехал в Рим, где Дягилев давал свои спектакли в театре Констанци во время Международной выставки. Там репетировали «Петрушку», и там я дописал его последние страницы.

Я вспоминаю всегда с исключительным удовольствием эту весну в Риме, где я был в первый раз. Несмотря на мою усиленную работу в Albergo d'Italia, * где все мы поселились — А. Н. Бенуа, художник В. А. Серов, которого я искрен-

---

* Гостинице «Италия (итал.).

не полюбил, и я, — мы находили время для прогулок, ставших крайне для меня поучительными благодаря Бенуа, человеку разносторонне образованному, знатоку искусства и истории, обладающему к тому же даром чрезвычайно красочно воскрешать в своих рассказах эпохи прошлого; эти прогулки были для меня настоящей школой, и я увлекался ими.

Как только мы приехали в Париж, начались репетиции под управлением Пьера Монтё, ставшего иа несколько лет дирижером «Русских балетов». Вначале рядовой артист оркестра Колонн, он сделался потом помощником главного дирижера. Прекрасно зная свое дело и людей, с которыми ему приходилось работать, он умел ладить со своими музыкантами — вещь очень полезная для дирижера. Он очень тщательно подготовил исполнение моей партитуры. Я и не требую большего от дирижера, так как всякое иное отношение с его стороны переходит сейчас же в интерпретацию, а этого я не терплю. Дело в том, что интерпретатор все свое внимание неизбежно устремляет на интерпретацию и становится в этом смысле похож на переводчика (traduttore — tradittore).* Но в музыке это сущая нелепость. Стремление это становится для интерпретатора источником тщеславия и неминуемо ведет его к ни с чем не сообразной мании величия. Во время репетиций я с удовлетворением убеждался, что большая часть моих предположений относительно характера звучания полностью подтвердилась.

* *Игра слов: переводчик — предатель (итал.).*

Помню, что на генеральной репетиции в Шатле, на которую были приглашены цвет артистического мира и вся пресса, «Петрушка» сразу же понравился публике, за исключением разве только нескольких аристархов, один из которых,— правда, это был литературный критик,— имел дерзость подойти к Дягилеву и спросить его: «И вы нас пригласили, чтобы все это слушать?» — «Вот именно»,— ответил Дягилев. Должен добавить, что впоследствии, если судить по его похвалам, знаменитый критик, вероятно, совершенно забыл о своей выходке.

Я не могу не сказать здесь о моем восторге перед Вацлавом Нижинским, этим исключительным исполнителем роли Петрушки Совершенство, с которым он воплощал эту роль, тем более поразительно, что прыжки, в которых он не знал соперников, уступали здесь место драматической игре, музыке и жесту. Богатство художественного оформления, созданного Бенуа, сильно способствовало успеху спектакля. Постоянная и несравненная исполнительница роли балерины Карсавина поклялась мне, что всегда останется верна этой роли; она ее обожала. Досадно только, что не было уделено внимания движениям толпы. Вместо того чтобы поставить их хореографически в соответствие с ясными требованиями музыки, исполнителям дали возможность импровизировать и делать все, что им хочется. Я сожалею об этом тем более, что групповые танцы (кучеров, кормилиц, ряженых) и танцы солистов должны быть отнесены к лучшим творческим достижениям Фокина.

Что же касается моего теперешнего отноше-

ния к музыке «Петрушки», то я предпочитаю отослать читателя к тем страницам, которые я посвящу в дальнейшем собственному исполнению моих произведений и где мне неминуемо придется об этом рассказывать.

А теперь перейдем к «Весне священной».

Я уже говорил, что, когда мне пришла в голову мысль о ней, тотчас же после «Жар-птицы», я не имел возможности сделать даже первых набросков этой вещи, настолько я был поглощен тогда сочинением «Петрушки».

После парижского сезона я вернулся в Россию, в наше имение Устилуг, чтобы полностью посвятить себя «Весне священной». Все же у меня хватило времени сочинить там два романса на стихи поэта Бальмонта, так же как кантату для хора и оркестра («Звездоликий»), в основу которой также легло стихотворение Бальмонта; я посвятил ее Клоду Дебюсси. Материальные трудности, с которыми связано исполнение этой коротенькой пьесы, требующей значительного состава оркестра, а также интонационная сложность хорового письма привели к тому, что до сих пор эта кантата ни разу не исполнялась для публики.

Несмотря на то, что сюжет «Весны священной» представлялся мне лишенным всякой интриги, надо было, однако, выработать некий план. Для этого мне необходимо было повидаться с Рерихом, который находился тогда в Талашкине, имении княгини Тенишевой, известной покровительницы русского искусства. Я поехал к нему туда, и мы с ним окончательно договорились о сценическом воплощении «Весны» и о последовательности различных эпизодов. Вернувшись

в Устилуг, я принялся за партитуру и продолжал ее зимой в Кларане.

В этом году Дягилев решил приложить все свои усилия, чтобы сделать из Нижинского балетмейстера. Не знаю, искренне ли он верил в его режиссерские способности или, быть может, считал, что за талантом Нижинского-танцовщика, который приводил его в восторг, скрывается и дарование балетмейстера? Во всяком случае, ему пришло в голову поручить Нижинскому создать, под своим ближайшим наблюдением, род античной картины, изображающей эротические забавы Фавна, преследующего нимф. По мысли Бакста, который был увлечен архаической Грецией, эта картина должна была изображать живой барельеф с его профильной пластикой. Для постановки балета «Послеполуденный отдых Фавна» Бакст сделал особенно много. И он не ограничился декоративным оформлением и созданием великолепных костюмов, он указывал мельчайшие движения танцев. Но не нашли ничего лучше, как взять для этого спектакля импрессионистическую музыку Дебюсси. Несмотря на то, что композитор был от этого совсем не в восторге, Дягилеву благодаря своей настойчивости удалось добиться его согласия. Дал он его, разумеется, скрепя сердце. После многочисленных и очень тщательных репетиций балет был наконец поставлен и показан весною в Париже. Всем известен вызванный им скандал, который произошел вовсе не из-за так называемой новизны спектакля, а вследствие смелого и не совсем пристойного телодвижения Нижинского, который, должно быть, считал, что в эротиче-

ском сюжете все позволено, и решил усилить этим впечатлеиие от спектакля.

Я привожу этот случай лишь потому, что о нем в свое время много говорнли. И эстетика, и весь дух подобных сценических выступлений кажутся мне сейчас настолько устарелыми, что у меня нет ни малейшего желания подробнее о них говорить.

Нижинскому пришлось проделать большую работу, чтобы справиться со своим первым балетмейстерским опытом. Эта работа, а также изучение новых ролей не оставляли ему, по-видимому, ни времени, ни сил, чтобы заняться «Весной священной», ставить которую должен был он. Фокин был в это время занят другими балетами («Дафнис и Хлоя» Равеля и «Голубой бог» Реиальдо Ана). Таким образом, постановка «Весны священной», музыку которой я, между тем, закончил, откладывалась на следующий год. Это позволило мне отдохнуть и работать не спеша над инструментовкой.

В Париже, куда я поехал на дягилевский сезон, среди других произведений мне довелось услышать блестящую партитуру Равеля «Дафиис и Хлоя», с которой автор меня уже раньше познакомил, проиграв ее на рояле. Это, бесспорно, не только одно из лучших произведений Равеля, но также один из шедевров французской музыки. Если не ошибаюсь, в том же году в «Комической опере» — в ложе, куда меня пригласил Дебюсси, я слышал другое крупное французское произведение — оперу «Пеллеас и Мелизанда». В то время я часто виделся с Дебюсси, и меня глубоко трогала его симпатия ко мне и моей

музыке. Меня поражала тонкость его оценок, и я был ему признателен, между прочим, за то, что он отметил в «Петрушке» музыкальную значимость страниц, посвященных сцене «фокусов», непосредственно предшествующих финальному танцу марионеток в 1-й картине, страниц, на которые тогда мало кто обратил внимание. Дебюсси часто приглашал меня к себе, и однажды я встретил у него Эрика Сати, чье имя мне было уже знакомо. Он понравился мне с первого взгляда. Это была тонкая штучка. Он был полон лукавства, остроумен и éдок. Из его произведений мне ближе всего «Сократ» и некоторые страницы «Парада».

Из Парижа я вернулся в Устилуг, чтобы, по обыкновению, провести там лето, и спокойно продолжал свою работу над «Весной священной». Но эта мирная жизнь была нарушена приглашением Дягилева приехать в Байрейт прослушать в этом священном месте «Парсифаля», которого я еще никогда не видел на сцене. Это предложение мне улыбалось, и я охотно туда поехал. Я остановился на день в Нюрнберге и осмотрел там музей, а наутро меня уже встречал на Байрейтском вокзале мой милый огромный друг.

Он тут же заявил мне, что мы рискуем провести ночь под открытым небом, так как все гостиницы переполнены. С большим трудом нам все же удалось поселиться в комнатах для прислуги. Спектакль, на котором я присутствовал, сейчас ничем бы меня не соблазнил, даже если бы мне предложили комнату даром. Во-первых, вся атмосфера зала, его оформление и сама публика мне показались мрачными. Это напоминало кре-

маторий, к тому же какой-то очень старомодный, где вот-вот должен был появиться человек в черном, на обязанности которого лежало произнесение речи, восхваляющей достоинства почившего. Фанфара призвала сосредоточиться и слушать, и церемония началась. Я весь съежился и сидел неподвижно; через четверть часа мне стало невмоготу: все тело затекло, надо было переменить положение. Трах! — так оно и есть! Мое кресло затрещало, и сотни взбешенных взглядов впились в меня. Я опять съеживаюсь, но теперь думаю только об одном: скорее бы окончилось действие и прекратились мои мучения. Наконец наступает антракт, и я вознагражден парой сосисок и кружкой пива. Но не успеваю я закурить папиросу, как фанфара вновь призывает меня сосредоточиться и слушать. Надо выдержать еще одно действие! А все мои мысли о папиросе,— я успел всего только раз затянуться! Переношу и это действие. Потом — опять сосиска, опять кружка пива, опять фанфара, опять сосредоточиться и слушать еще один акт — последний. Конец!

Я не хочу касаться здесь музыки «Парсифаля» и музыки Вагнера вообще: слишком уж она сейчас от меня далека. Что меня возмущает во всем этом представлении, так это примитивизм, который его породил, и самый подход к театральному спектаклю, когда ставится знак равенства между ним и священным символическим действом. И невольно думаешь, не является ли вся эта байрейтская комедия с ее смехотворными обрядами попросту слепым подражанием священному ритуалу?

Может быть, скажут, что именно таковы были средневековые мистерии. Но то были действа, создававшиеся на религиозной основе, источником их была вера. Сущность их была такова, что они не отходили от церкви, напротив, церковь им покровительствовала. Это были религиозные церемонии, свободные от канонических ритуалов, и если в них и были эстетические достоинства, то они являлись лишь добавочным и непроизвольным элементом и ничего, по сути дела, не изменяли. Эти представления были вызваны насущной потребностью верующих узреть объекты своей веры в осязаемом воплощении; той же потребностью, которая создала в церквах иконы и статуи.

Право же, настало время покончить раз и навсегда с этим неумным, кощунственным толкованием искусства как религии и театра как храма. Нелепость этой жалкой эстетики может быть легко доказана следующим доводом: нельзя себе представить верующего, занявшего по отношению к богослужению положение критика. Получилось бы contradictio in adjecto:* верующий перестал бы быть верующим.

Положение зрителя прямо противоположно. Оно не обусловлено ни верой, ни слепым повиновением. Во время спектакля восхищаются или отвергают. Для этого прежде всего надо судить. Можно что-либо принять только тогда, когда составишь себе, хотя бы бессознательно, какое-то мнение. Критическое чутье играет при этом главную роль. Смешивать эти две категории поня-

* Внутреннее противоречие (лат).

тий — значит обнаружить полное отсутствие здравого смысла и хорошего вкуса. Но можно ли удивляться подобному смешению понятий в нашу эпоху, когда торжествует суетность, которая, принижая духовные ценности и опошляя человеческую мысль, неминуемо ведет нас к полному огрубению? Теперь, кажется, начинают понимать, какое чудовище рождается на свет, и не без досады приходят к выводу, что человек не может прожить без культа. И вот стараются подновить кое-какие культы, вытащенные из старого революционного арсенала. И этим думают соперничать с церковью!

Но возвратимся к «Весне священной». Я должен прежде всего сказать с полной откровенностью, что мысль о работе с Нижинским меня смущала, несмотря на наши добрые, товарищеские отношения и на все мое восхищение его талантом танцовщика и актера. Отсутствие у него самых элементарных сведений о музыке было совершенно очевидным. Бедный малый не умел читать ноты, не играл ни на одном инструменте. Свои музыкальные впечатления он высказывал в самых банальных выражениях или попросту повторял то, что говорилось кругом. А так как собственных суждений он никогда не высказывал, приходилось сомневаться в том, что они вообще у него были. Пробелы в его образовании были настолько значительны, что никакие пластические находки, как бы прекрасны они иногда ни бывали, не могли их восполнить. Можно себе представить, как все это меня тревожило. Но выбора у меня не было. Фокин расстался с Дягилевым, да к тому же, при своих эстетических

склонностях, вряд ли бы он согласился ставить «Весну». Романов был занят «Саломеей» Флорана Шмитта. Оставался, следовательно, только Нижинский, и Дягилев, все еще не теряя надежды сделать из него балетмейстера, настаивал на том, чтобы он взялся за постановку «Весны священной» и «Игры» Дебюсси в том же сезоне.

Нижинский начал с того, что потребовал для этого балета фантастическое количество репетиций, которые практически дать ему было невозможно. Это требование станет понятным, если я скажу, что, когда я начал ему объяснять в общих чертах и в деталях структуру моего произведения, я сразу же заметил, что ничего не добьюсь, пока не ознакомлю его с самыми элементарными основами музыки: длительностью нот (целые, половинные, четверти, восьмые и т. п.), метром, темпом, ритмом и т. д. Усваивал он все это с большим трудом. Но это еще не все. Когда, слушая музыку, он обдумывал движения, надо было все время ему напоминать о согласовании их с метром, его делениями и длительностью нот. Это был невыносимый труд, мы двигались черепашьим шагом. Работа затруднялась еще и потому, что Нижинский усложнял и сверх меры перегружал танцы, чем создавал иногда непреодолимые трудности для исполнителей. Происходило это столько же от его неопытности, сколько от сложности самой задачи, с которой он сталкивался впервые.

В этих условиях мне не хотелось покидать его: я хорошо к нему относился, и, к тому же, я не мог не думать о судьбе моего произведения. Мне приходилось много разъезжать, чтобы

присутствовать на репетициях труппы, которые происходили этой зимой в тех городах, где Дягилев давал свои спектакли. Атмосфера на этих репетициях бывала тяжелой и даже грозовой. Было ясно, что на бедного малого взвалили непосильный для него труд.

Сам он, по-видимому, не понимал ни своей неспособности, ни того, что ему дали роль, которую он не был в состоянии сыграть в такой серьезной антрепризе, как «Русские балеты». Видя, что его престиж в глазах труппы колеблется, но имея сильнейшую поддержку в лице Дягилева, он становился самонадеянным, капризным и несговорчивым. Это, естественно, приводило к частым и неприятным стычкам, что в высшей степени осложняло работу.

Мне не надо оговариваться, что, рассказывая все это, я далек от желания нанести ущерб славе этого великолепного артиста. Наши взаимоотношения всегда оставались прекрасными. Я никогда не переставал восхищаться его огромным талантом танцовщика и актера — об этом я упоминал уже раньше. И его образ останется в моей памяти — и, надеюсь, в памяти всех тех, кто имел счастье видеть его на сцене — как одно из самых прекрасных театральных воплощений.

Но сейчас, когда имя этого большого артиста, ставшего, увы, жертвой неизлечимой душевной болезни, уже принадлежит истории, я бы погрешил перед истиной, если бы стал поддерживать смешение понятий в оценке его дарования как исполнителя и как балетмейстера. Из всего, что я только что сказал, явствует, что в этом смешении понятий был повинен не кто иной, как сам

Дягилев, но, однако, повторяю, это никак не может уменьшить моего глубокого преклонения перед покойным другом. По правде сказать, я в то время старался не высказывать Нижинскому свои взгляды на его работу как постановщика. Мне не хотелось этого делать: надо было щадить его самолюбие, и к тому же я знал наперед, что и склад его ума, и характер таковы, что подобный разговор был бы и тяжелым, и бесполезным. В разговорах же с Дягилевым я к этому несколько раз возвращался. Тот, однако, стоял на своем и продолжал поддерживать Нижинского на этом пути, то ли считая, что способности к пластическому восприятию являются главным элементом искусства балетмейстера, то ли не теряя надежды, что дарование, которое, по-видимому, отсутствовало у Нижинского, проявится неожиданно не сегодня-завтра.

В течение зимы 1912/13 года, живя в Кларане, я все время работал над партитурой «Весны священной», и эти занятия прерывались лишь свиданиями с Дягилевым, который приглашал меня присутствовать на премьерах «Жар-птицы» и «Петрушки» в различных городах Центральной Европы, где гастролировали «Русские балеты».

Мое первое путешествие было в Берлин. Помню спектакль, который шел в присутствии кайзера, императрицы и их свиты. Давали «Клеопатру» и «Петрушку». Все симпатии Вильгельма были, естественно, на стороне «Клеопатры». Приветствуя Дягилева, он заявил ему, что пришлет своих египтологов посмотреть этот спектакль и на нем поучиться. По-видимому, он при-

нял красочную фантазию Бакста за тщательное воссоздание исторической обстановки, а партитуру со всей ее мешаниной — за откровение древнеегипетской музыки. На спектакле, где давали «Жар-птицу», я познакомился с Рихардом Штраусом. Он пришел ко мне на сцену и проявил большой интерес к моей партитуре. Между прочим, он сказал мне очень забавную вещь: «Вы делаете большую ошибку, начиная вашу пьесу с «пианиссимо». Публика не станет вас слушать. Надо прежде всего поразить ее большой силой звучания. Тогда она за вами пойдет, а вы можете делать все, что хотите».

В Берлине мне представился также случай познакомиться с музыкой Шёнберга, который пригласил меня на исполнение своего «Лунного Пьеро». Эстетская сущность этого произведения отнюдь не привела меня в восторг, и оно показалось мне возвратом к устарелым временам культа Бердслея. Зато бесспорной удачей, на мой взгляд, было оркестровое решение партитуры.

Будапешт, куда мы затем поехали, показался мне очень приятным городом. Народ там общительный, пылкий и доброжелательный, и мои балеты «Жар-птица» и «Петрушка» имели огромный успех. Когда же через много лет я снова очутился в Будапеште, я был глубоко тронут тем, что меня встречали как старого знакомого. Зато от моего первого посещения Вены у меня сохранился скорее какой-то горький осадок. Враждебность, с которой оркестр отнесся на репетициях к музыке «Петрушки», была для

меня совершенно неожиданной. Ни в одной стране я не видал ничего подобного. Я допускаю, что в те годы для такого консервативного оркестра, каким был венский, многие элементы моей музыки могли оказаться неприемлемыми. Но я никак не ожидал, что его отвращение дойдет до явного саботирования репетиций и до громогласных грубых реплик вроде: «Schmutzige Musik».* Впрочем, враждебность эту разделяла и вся администрация. Ненависть ее главным образом обрушивалась на управляющего придворной оперой, пруссака по национальности, так как именно он пригласил Дягилева со всею его труппой, — венский императорский балет бесился от зависти. Помимо всего прочего, русские были тогда в Австрии не в чести из-за политического положения, в то время уже довольно напряженного. Тем не менее представление «Петрушки» прошло без протестов и даже, пожалуй, не без успеха, несмотря на старомодные вкусы и привычки венцев. Совершенно неожиданно меня утешил один из служащих сцены, обязанностью которого было поднимать занавес. Я случайно стоял около него. Видя, что я огорчен отношением ко мне оркестра, старый добряк с бакенбардами а-ля Франц-Иосиф ласково похлопал меня по плечу и сказал: «Не надо огорчаться. Я тут уже пятьдесят пять лет служу. У нас это не в первый раз Так было и с «Тристаном ».

У меня еще будет случай говорить о Вене. Теперь же вернемся в Кларан.

---

* Грязная музыка (нем.).

Параллельно с близившейся к окончанию инструментовкой «Весны священной» я работал над другим сочинением, которое принимал очень близко к сердцу. Летом я прочел небольшой сборник японской лирики со стихотворениями старинных авторов, состоявшими всего из нескольких строк. Впечатление, которое они на меня произвели, до странности напомнило мне то, которое когда-то произвела на меня японская гравюра. Графическое разрешение проблем перспективы и объема, которое мы видим у японцев, возбудило во мне желание найти что-либо в этом роде и в музыке. Русский перевод этих стихотворений как нельзя лучше подходил для моей цели; общеизвестно ведь, что русская поэзия допускает лишь тоническое ударение. Я принялся за эту работу и добился того, чего хотел, обратившись к метрике и ритму; однако было бы слишком сложно объяснять здесь, как я это сделал. К концу зимы Дягилев поручил мне другую работу. Решив поставить для парижского сезона оперу Мусоргского «Хованщина», как известно, не вполне законченную автором, Дягилев просил меня заняться ею. Римский-Корсаков уже аранжировал это произведение по-своему, и в России оно было издано и шло на сцене в его редакции

Неудовлетворенный тем, как Римский-Корсаков трактовал произведение Мусоргского, Дягилев стал изучать подлинные рукописи «Хованщины», собираясь осуществить новую редакцию. Он попросил меня оркестровать те части, которые не были оркестрованы автором, и сочинить финальный хор, записанный Мусоргским только в виде мелодии подлинной русской песни.

Когда я увидел все, что мне предстояло сделать (мне же ведь еще надо было окончить партитуру «Весны священной»), — я попросил Дягилева разделить эту работу между Равелем и мной. Он охотно согласился, и Равель приехал в Кларан, где я тогда жил, чтобы работать вместе со мною. Мы с ним условились, что я буду оркестровать два фрагмента оперы и напишу последний хор, а он займется всем остальным. Наша работа, по замыслу Дягилева, должна была представлять одно целое с авторской партитурой. К несчастью, эта новая редакция представляла собой еще более пеструю композицию, чем предыдущая, так как в ней была сохранена большая часть аранжировки Римского-Корсакова, сделано несколько купюр, переставлен или просто изменен порядок сцен, а финальный хор Римского-Корсакова заменен моим. Кроме упомянутой работы, я не принимал никакого участия в этой редакции, будучи всегда убежденным противником всякой аранжировки существующего произведения, сделанной не самим автором, а кем-то другим, в особенности же, когда дело касалось такого мудрого и уверенного в себе художника, как Мусоргский. Этот принцип, по моему мнению, был нарушен в одинаковой мере и в компиляции Дягилева, и в мейерберизации такого произведения, как «Борис Годунов», предпринятой Римским-Корсаковым.

Во время пребывания Равеля в Кларане я сыграл ему свои японские стихи. Лакомый до ювелирной инструментовки и чуткий к тонкостям письма, он сразу же увлекся ими и решил создать что-либо аналогичное. Вскоре

он сыграл мне свои очаровательные «Стихи Малларме».

Я подхожу к парижскому сезону весны 1913 года, когда Театр Елисейских полей торжественно открылся «Русскими балетами». Первое представление началось с возобновления «Жар-птицы». «Весна священная» шла 28 мая вечером. Я воздержусь от описания скандала, который она вызвала. О нем слишком много говорили. Сложность моей партитуры потребовала большого количества репетиций, которые Монтё провел со свойственными ему тщательностью и вниманием. Я не имел возможности судить об исполнении во время спектакля, так как покинул зал после первых же тактов вступления, которые сразу вызвали смех и издевательства. Меня это возмутило. Выкрики, вначале единичные, слились потом в общий гул. Несогласные с ними протестовали, и очень скоро шум стал таким, что нельзя было уже ничего разобрать. До самого конца спектакля я оставался за кулисами рядом с Нижинским. Он стоял на стуле и исступленно кричал танцующим: «шестнадцать, семнадцать, восемнадцать. . .» (у них был свой особый счет, чтобы отбивать такты). Бедные танцовщики, конечно, ничего не слышали из-за суматохи в зале и собственного топота. Я должен был держать Нижинского за платье; он был до того взбешен, что готов был ринуться на сцену и устроить скандал. Надеясь, что этим ему удастся прекратить шум, Дягилев давал осветителям приказания то зажигать, то тушить свет в зале. Вот все, что осталось у меня в памяти от этой премьеры. Странное дело, на генеральной репетиции,

где присутствовали, как всегда, многие артисты, художники, музыканты, писатели и наиболее культурные представители общества, все прошло при полном спокойствии, и я был далек от мысли, что спектакль может вызвать такую бурю.

Сейчас, более чем через двадцать лет, мне, конечно, очень трудно восстановить в памяти хореографию «Весны священной» во всех ее деталях, не поддавшись влиянию того дешево стоящего восхищения, которое она вызвала в так называемых передовых кругах, готовых принять как откровение все, что отличается от «уже виденного». В общем же мне кажется сейчас, как, впрочем, казалось и тогда, что Нижинский отнесся к этой постановке несерьезно. В ней ясно проявилась его неспособность усвоить те смелые мысли, которые составляли кредо Дягилева и которые Дягилев упрямо и старательно ему внушал. Во всех танцах ощущались какие-то тяжелые и ни к чему не приводящие усилия, и не было той естественности и простоты, с которыми пластика должна всегда следовать за музыкой. Как все это было далеко от того, что я хотел!

Сочиняя «Весну священную», я представлял себе сценическую сторону произведения как ряд совсем простых ритмических движений, исполняемых большими группами танцоров, движений, непосредственно воздействующих на зрителя без излишних форм и надуманных усложнений. Только финальная «Священная пляска» предназначалась солистке. Музыка этого фрагмента, ясная и четкая, требовала соответствующего танца, простого и легко схватываемого. Но

и здесь Нижинский, хотя и усвоил драматический характер этого танца, оказался беспомощным передать его сущность доступным языком и осложнил его по оплошности или по недостатку понимания. В самом деле, разве это не оплошность непроизвольно замедлить темп музыки лишь для того, чтобы иметь возможность сочинить сложные па, которые в дальнейшем, при исполнении музыки в указанном темпе, становятся невыполнимыми. Недостатком этим грешат многие балетмейстеры, но я не знал никого, кто бы страдал им в такой степени, как Нижинский

Прочтя то, что я пишу о «Весне священной», читатель, может быть, будет удивлен, что я так мало говорю о музыке своего произведения. Я сознательно от этого воздерживаюсь, чувствуя себя совершенно неспособным припомнить через двадцать лет то, что волновало меня в то время, когда я писал свою партитуру. Можно вспомнить с большей или меньшей точностью факты, события. Но как восстановить чувства, которые испытывал когда-то, и не исказить их наслоениями последующей душевной жизни? Если бы я стал пытаться передать мои прошлые чувства, все было бы настолько же неточно и произвольно, как если бы это сделал другой. Это было бы чем-то вроде интервью со мной, незаконно подписанного моим именем, как это, увы, уже очень часто случалось в моей жизни.

Мне припоминается один такой случай, связанный как раз с «Весной». Среди постоянных посетителей репетиций был некий Риччотто Канудо, человек очень приятный, увлекавшийся всем, что ново и модно. Он издавал журнал под

названием «Montjoie». На его просьбу дать ему интервью я охотно согласился. К несчастью, он поместил его в форме целой декларации о «Весне священной», широковещательной и вместе с тем наивной, и, против всякого ожидания, за моей подписью. От меня там ничего не осталось. Подобное искажение моего языка и даже моих мыслей крайне меня огорчило, тем более что скандал на премьере «Весны» способствовал распродаже этого листка и все принимали эту декларацию за подлинную. Но следующие представления «Весны священной» и «Хованщины» мне видеть не удалось: через несколько дней после премьеры я серьезно заболел. У меня был брюшной тиф, и я вынужден был пролежать шесть недель в клинике.

Что же касается балета Дебюсси «Игры», я отчетливо помню, что слышал его, но не уверен, было ли это на генеральной репетиции или на премьере. Музыка эта мне очень нравилась. Дебюсси мне уже раньше проигрывал ее на рояле. До чего же он хорошо играл! Это вдохновенное, полное огня произведение заслуживало более теплого приема, но публика встретила его без большого восторга. Что же касается танцев этого балета, то они совершенно изгладились из моей памяти.

В течение долгих недель моей болезни я был окружен живейшим и трогательным участием моих друзей. Меня часто навещали Дебюсси, де Фалья, Равель, Флоран Шмитт, Казелла. Дягилев приходил почти ежедневно, но он так боялся заразиться, что не решался войти в па-

лату. Этот страх перед инфекцией носил у него почти патологический характер, и друзья постоянно его высмеивали. Морис Деляж не отходил от моей постели. Его восторженная натура была мне чрезвычайно симпатична, и я очень ценил его музыкальное дарование, его чуткость и тонкий ум, сказавшийся в его сочинениях, к сожалению, очень немногочисленных. Кроме того, это был человек разносторонне одаренный, и его общество очень меня тогда развлекало.

Вернувшись после моей болезни в Россию, в Устилуг, я чувствовал себя еще слишком слабым для большой, серьезной работы. Но, чтобы не оставаться в полной праздности, я все же стал развлекаться и сочинять кое-какие небольшие вещи. Так, помнится, я написал в то лето три маленькие пьесы для голоса и рояля, которые назвал «Воспоминаниями моего детства» и посвятил моим детям. Это были сочиненные мною мелодии; на темы их я часто импровизировал еще в давние годы, забавляя моих товарищей. Изо дня в день я все собирался их записать, и вот теперь воспользовался досугом. Несколько лет тому назад (в 1933 г.) я их переделал для маленького инструментального состава, дополнив кое-где сообразно требованиям оркестрового звучания.

Не успел я вернуться в Кларан, где проводил по обыкновению зиму, как получил от только что основанного в Москве «Свободного театра» предложение закончить оперу «Соловей». Я был в нерешительности. Существовал только пролог оперы (1-я картина) Написал я его, как уже было сказано, четыре года назад. Мой музы-

кальный язык с тех пор значительно изменился. Я опасался, что музыка последующих картин своей новизной будет слишком резко отличаться от музыки пролога. Я поделился этими колебаниями с директорами «Свободного театра» и предложил им довольствоваться прологом, сделав из него отдельную небольшую лирическую сцену. Но они настаивали на полной опере из трех картин, и кончилось тем, что они меня убедили.

Так как само действие начинается лишь со II акта, то я подумал, что вполне допустимо, чтобы музыка пролога несколько отличалась по своему характеру от музыки последующих картин. И в самом деле: соловей в лесу, простодушный ребенок, с восторгом слушающий его пение,— вся эта нежная поэзия Андерсена не может быть передана теми же средствами, что и вычурная пышность китайского двора с его причудливым этикетом, дворцовым празднеством, тысячами колокольчиков, фонарей, с этим жужжащим чудовищем — японским соловьем; словом, вся эта экзотическая фантазия требовала, конечно, уже совершенно другого музыкального языка.

Я принялся за эту работу, и она заняла всю зиму. Однако, еще прежде чем я закончил партитуру, было получено известие, что вся антреприза «Свободного театра» рухнула. Благодаря этому я мог располагать своей оперой, и Дягилев, который был огорчен тем, что я стал работать для другого театра, ухватился с радостью за эту возможность и решил поставить «Соловья» в будущем сезоне в Парижской опере. Ему было особенно легко это сделать, потому что одновре-

менно он готовил к постановке «Золотого петушка» Римского-Корсакова, и, таким образом, у него были все нужные ему певцы. Бенуа сделал нам роскошные декорации и костюмы, и опера была превосходно исполнена под управлением Монтё.

Здесь я должен немного вернуться назад, чтобы указать на одно событие, которое произошло еще до начала оперного сезона и имело для меня очень большое значение. Кажется, в апреле 1914 года «Весна священная», так же как и «Петрушка», была исполнена впервые в Париже в концерте под управлением Монтё. Это была блестящая реабилитация «Весны священной» после скандала в Театре Елисейских полей. Зал был переполнен. Публика, которую на этот раз не отвлекало сценическое действие, слушала мое произведение с сосредоточенным вниманием и восторженно его приветствовала, и это меня особенно тронуло потому, что я никак этого не ожидал. Некоторые критики, год назад ругавшие «Весну», искренне признавали свою ошибку. Вполне понятно, что эта победа дала мне глубокое и длительное удовлетворение.

Должен упомянуть и о том, что в это же время я познакомился с Эрнестом Ансерме, который дирижировал оркестром в Монтрё и жил в Кларане рядом со мной. Вскоре между нами установились дружеские отношения, и, помнится, на одной из его репетиций он предложил мне взять палочку, чтобы продирижировать с листа моей Первой симфонией, которую он, если не ошибаюсь, включил в свою программу. Это был мой первый дирижерский опыт.

После моего возвращения из Парижа я устроился с семьей в Сальване (Вале), в горах; но вскоре мне пришлось съездить в Лондон, чтобы присутствовать на представлении «Соловья», которое Дягилев на этот раз давал под управлением Эмиля Купера.

Вернувшись в Сальван, я написал три пьесы для струнного квартета и успел их закончить до моей короткой поездки в Устилуг и в Киев. В то же время я хотел написать большой дивертисмент, вернее — кантату, воспевающую деревенскую свадьбу. В Киеве среди сборников русских народных песен я нашел немало текстов, имеющих отношение к моему сюжету. Я собрал целую коллекцию и увез ее с собою в Швейцарию. Возвращаясь из России через Варшаву, Берлин, Базель, я увидел, какое нервное состояние царит в Центральной Европе, и ясно почувствовал, что мы накануне серьезных событий. Две недели спустя была объявлена война. От военной службы я был освобожден и поэтому не был обязан возвращаться на Родину, но я был далек от мысли, что больше ее не увижу, во всяком случае такой, какой я ее покинул.

Военные известия глубоко волновали меня, бередили мои патриотические чувства. Мне было тяжело находиться в такое время вдали от Родины, и только чтение русской народной поэзии, в которое я погрузился, утешало меня и приносило радость.

В стихах этих меня прельщала не столько занимательность сюжетов, полнокровных, нередко даже грубоватых, или эпитеты и метафоры, всегда восхитительно неожиданные, сколько со-

четание слов и слогов, то есть чисто звуковая сторона, которая производит на наше чувственное восприятие впечатление, близкое к музыкальному. Я ведь считаю, что музыка по своей сущности не способна что бы то ни было выражать — чувство, положение, психологическое состояние, явление природы и т. д. Выразительность никогда не была свойством, присущим музыке: смысл существования музыки отнюдь не в том, что она выразительна. Если нам кажется, как это часто случается, что музыка что-либо выражает, это лишь иллюзия, а никак не реальность. Это просто некое дополнительное качество, которое, по какому-то укоренившемуся в нас молчаливому согласию, мы ей приписали, насильственно ей навязали как обязательную форму одежды и то ли по привычке, то ли по недомыслию стали смешивать все это с ее сущностью.

Музыка — единственная область, в которой человек реализует настоящее. Несовершенство природы его таково, что он обречен испытывать на себе текучесть времени, воспринимая его в категориях прошедшего и будущего и не будучи никогда в состоянии ощутить, как нечто реальное, а следовательно, и устойчивое, настоящее.

Феномен музыки дан нам единственно для того, чтобы внести порядок во все существующее, включая сюда прежде всего отношения между человеком и временем. Следовательно, для того, чтобы феномен этот мог реализоваться, он требует как непременное и единственное условие — определенного построения.

Когда построение завершено и порядок достигнут, все уже сделано. Напрасно искать или ожидать чего-то иного. Именно это построение, этот достигнутый порядок вызывает в нас эмоцию совершенно особого характера, не имеющую ничего общего с нашими обычными ощущениями и нашими реакциями на впечатления повседневной жизни. Нельзя лучше определить ощущения, производимые музыкой, как отождествив их с тем впечатлением, которое вызывает в нас созерцание архитектурных форм. Гёте хорошо это понимал, он говорил, что архитектура — это окаменевшая музыка.

После этого философского отступления, которое я считал очень важным вставить здесь, но которое далеко не исчерпывает мои мысли по этому поводу (у меня еще будет случай эти рассуждения углубить), я возвращаюсь к русской народной поэзии. Я собрал себе целый букет народных текстов и распределил их между тремя различными сочинениями; они были написаны после того, как я подготовил материал для «Свадебки». Это были «Прибаутки» (Рамю их перевел на французский язык под названием «Chansons plaisantes») для голоса с аккомпанементом маленького инструментального состава, затем «Кошачьи колыбельные песни» для голоса с аккомпанементом трех кларнетов и, наконец, четыре небольших хора а cappella * для женских голосов. Осенью я вернулся в Кларан и арендовал у переехавшего в это время в Лозанну Ансерме снятый им ранее для себя небольшой домик, где и прожил зиму 1914/15 года. Все это время я

* Без сопровождения (итал.).

работал над «Свадебкой». После объявления войны я оказался вынужденным жить в Швейцарии, и здесь у меня образовался кружок друзей, из которых наиболее мне близкими были С.-Ф. Рамю, Рене Обержонуа, братья Александр и Шарль-Альбер Сэнгриа, Эрнест Ансерме, братья Жан и Рене Моракс, Фернан Шаванв и Анри Бишоф.

С переселением в кантон Во, где я прожил более шести лет, начинается очень важный период моей жизни, которому мой близкий друг Рамю посвятил книгу «Воспоминания об Игоре Стравинском». Эта книга, к которой я отсылаю тех, кто интересуется данным периодом моей жизни, является свидетельством нашей глубокой взаимной привязанности, того отклика, который находили чувства каждого из нас в душе другого, нашей общей любви к соединившему нас кантону Во и горячей и проникновенной симпатии моего друга к России.

Едва я успел устроиться в Кларане, как получил настоятельное приглашение Дягилева приехать к нему на некоторое время во Флоренцию. Он, как и я, переживал очень трудное время. Война разрушила все его планы. Большая часть его труппы рассеялась, и ему приходилось теперь изыскивать новые пути, чтобы как-то продолжать свою деятельность и существовать самому. В этом тяжелом положении он чувствовал потребность иметь около себя друга, который утешил бы его, приободрил, помог своими советами. Мое положение было не лучше. Я должен был обеспечить возвращение в Россию моей матери, которая провела лето с нами, содержать

семью, состоявшую из жены и четверых детей, а на те скудные средства, которые я получал из России, жить становилось все труднее.

Во Флоренцию я все-таки поехал: мне самому хотелось поделиться с моим другом теми печальными мыслями, которые неотступно преследовали нас обоих. Я провел там две недели и вернулся в Кларан. Но этой зимою здоровье моей жены сильно расшаталось после родов, и это заставило меня повезти ее в горы. Заперев наш дом в Кларане, мы переехали в Шато д'Э, где прожили около двух месяцев.

Пребывание там было прервано поездкой в Рим, которую я предпринял опять-таки по просьбе Дягилева. Это было как раз во время ужасного землетрясения в Авеццано, толчки которого мы ощутили даже в Шато д'Э. При этих обстоятельствах меня несколько тревожили разлука с семьей и поездка в Италию, где все еще были под впечатлением катастрофы и ждали новых толчков. И все же я решил ехать.

Дягилев снял в Риме на зиму меблированную квартиру. Я остановился у него. Я привез с собою три маленькие пьесы для рояля в 4 руки, которые я только что сочинил (с облегченной партией secondo), посвятив их соответственно: Альфреду Казелла — Марш, Эрику Сати — Вальс, Дягилеву — Польку; я заставил Дягилева играть партию secondo этих пьес и, дойдя до Польки, сказал ему, что, сочиняя ее, я думал о нем, представляя его себе в роли директора цирка — во фраке, с цилиндром на голове, хлопающего бичом, заставляющего наездницу гарцевать на лошади. В первую минуту Дягилев

опешил, не зная, обидеться ему или нет, но в конце концов оба мы от души расхохотались.

В Риме вокруг Дягилева в это время собралось много народу. Среди новых знакомств я назову Джералда Тервита, который позже принял титул лорда Бернерза. Большой любитель искусства и просвещенный музыкант, он сделался сначала композитором, а потом художником. Впоследствии Дягилев заказал ему балет «Триумф Нептуна», который очень удался. Мне нравилось общество этого человека, его английский юмор, его любезность, очаровательное гостеприимство. Я увиделся также с Прокофьевым, которого Дягилев вызвал из России, чтобы обсудить композицию заказанного ему балета. Я был знаком с ним еще по России, но лишь в этот его приезд имел возможность ближе сойтись с замечательным музыкантом, огромное значение которого признано теперь во всем мире.

Проведя две недели в Италии с Дягилевым и обсудив с ним различные проекты, я вернулся к моим снегам в Шато д'Э. Мы жили всей семьей в гостинице, где заниматься музыкой было невозможно. Меня очень заботили поиски рояля и помещения, где бы можно было спокойно работать. Для того чтобы сочинять, мне надо быть уверенным, что меня в это время никто не слушает. Музыкальный торговец, к которому я прежде всего обратился, указал мне нечто вроде чулана, заваленного пустыми ящиками из-под шоколада «Сюшар» и выходящего на курятник. Там стояло маленькое прямострунное пианино, совсем новое и расстроенное. Помещение не отапливалось, в нем было так холодно,

что струны не могли держать строя. Два дня я пытался там заниматься — в шубе, в меховой шапке, в теплых ботах, укутав ноги пледом. Но долго это не могло продолжаться. В конце концов я снял в деревне большую и удобную комнату в доме зажиточных мелких буржуа, которых целыми днями не бывало дома. Я поставил туда рояль и смог наконец отдаться моей работе. Две вещи занимали меня тогда: «Свадебка» и первые наброски пьесы, которая впоследствии вылилась в «Байку про Лису». Русские народные тексты привлекали меня, как и раньше, мысли, навеянные ими, были далеко не исчерпаны. «Лиса», так же как и «Свадебка» и вокальные вещи, которые я уже называл, имела своим источником именно такую народную поэзию, и многие страницы этой музыки написаны на подлинные тексты.

Работа подвигалась хорошо, и я вернулся в Кларан, довольный тем, что подготовил для «Свадебки» те части, которые мне хотелось закончить до весны.

По приезде мне пришлось заняться поисками места, где бы я мог прочно обосноваться с семьей. Я искал его в окрестностях Лозанны, и мой выбор пал на Морж, маленький городок на берегу Лемана. Там я прожил пять лет.

В то же время, то есть весной 1915 года, Дягилев приехал ко мне в Швейцарию и решил, к моей большой радости, поселиться до наступления зимы по соседству со мной. Он поселился в имении Бельрив в Уши, и я надеялся, что мы будем часто видеться. К несчастью, вскоре после его приезда моя младшая дочь заболела корью.

Это обстоятельство отсрочило на несколько недель мои посещения Дягилева — его мнительность, как я уже говорил, была поистине легендарной. В Уши вокруг него собралось несколько человек: танцовщик Мясин, художники Ларионов, Гончарова и Бакст, часто приезжавший туда из Женевы; старый Чеккетти, знаменитый профессор танцев, работавший с Мясиным; Ансерме, которого Дягилев пригласил для управления оркестром, и небольшая собранная им труппа артистов. Все они готовились к предстоящей поездке в Соединенные Штаты, с которыми Дягилев вел в это время переговоры.

Когда опасаться инфекции больше уже не приходилось, Дягилев, хоть и с некоторым недоверием, но все же открыл мне двери своего дома. Тогда, чтобы вознаградить его за долгое ожидание, я сыграл ему две первые картины «Свадебки». Он был этим так взволнован, его восторг показался мне настолько искренним и трогательным, что самое лучшее, что я мог сделать,— это посвятить ему эту вещь.

Перед поездкой в Америку с труппой, которую он сформировал, Дягилев решил дать в Парижской опере торжественный спектакль в пользу Красного Креста. Наряду с другими балетами в программу входили «Жар-птица» и первая постановка Мясина «Полунощное солнце» на отрывки из оперы Римского-Корсакова «Снегурочка». Прежде чем показывать этот спектакль в Париже, Дягилева просили дать его в Женеве, тоже в пользу Красного Креста. Случаем этим он воспользовался, чтобы показать как бы предварительную премьеру своего нового балета,

и устроил в Женевском театре фестиваль музыки и танца. В нем приняла участие Фелия Литвин, открывшая этот вечер пением русского национального гимна. Я дирижировал там первый раз перед публикой фрагментами «Жар-птицы» в виде симфонической сюиты, самый же спектакль состоял из «Карнавала» и «Полунощного солнца», которые исполнялись под управлением Эрнеста Ансерме в костюмах, но без декораций, так как все декорации были увезены в Париж. Это был также первый дебют Эрнеста Ансерме как дирижера «Русских балетов».

Вскоре после этого состоялся торжественный спектакль в Париже. Я поехал туда из Женевы вместе с Дягилевым и всей труппой. Париж, куда после объявления войны я попал впервые, выглядел мрачно в это страшное время. Тем не менее спектакль, данный нами в «Гранд-Опера́» в пользу Красного Креста, увенчался триумфальным успехом. Он собрал 400 000 франков золотом. Это была рекордная цифра. Для меня это тоже было важным событием: я дебютировал перед парижской публикой как дирижер, управляя балетом «Жар-птица».

Дягилев со своей труппой готовился к отъезду в Соединенные Штаты. Так как театр «Метрополитен-Опера», заключивший с ним контракт на сезон в Америке, был заинтересован, чтобы своими произведениями я дирижировал сам, Дягилев уговаривал меня ехать с ним, но я не рискнул пуститься в путь без официального приглашения от дирекции этого театра. Дягилев ехал в Америку впервые, он безумно боялся моря и был очень расстроен, расставаясь

со мной. Я сам беспокоился за него, потому что время было военное и опасались подводных лодок. Прежде чем ехать обратно в Морж, я остался на несколько дней в Париже, чтобы повидать кое-кого из своих друзей и среди них княгиню Эдмон де Полиньяк, которая всегда относилась ко мне с большой симпатией. Между прочим, она воспользовалась моим пребыванием в Париже, чтобы договориться со мной о небольшой пьесе для камерного театра, которую она предполагала ставить у себя после окончания войны.

Я предложил ей «Байку про Лису», наброски которой я сделал в Шато д'Э, об этом я уже говорил. Мысль эта очень ей понравилась, и, вернувшись в Морж, я тотчас же принялся за работу.

Вскоре после этого меня навестили Нижинский с женой, с которой я еще не был знаком. Они были интернированы в Венгрии, где их застала война, и только что освободились. В Швейцарию они попали проездом, по пути в Нью-Йорк, где они рассчитывали присоединиться к труппе «Русских балетов». Дягилев уже давно хлопотал об их освобождении, и оно было достигнуто после бесчисленных затруднений, которые удалось преодолеть лишь благодаря энергии и исключительному упорству моего покойного друга.

Отсутствие вестей из Америки очень меня беспокоило, и, так как из-за войны я попал в крайне тяжелое положение, я просил Нижинского по приезде в Нью-Йорк настоять на том, чтобы мой ангажемент был окончательно оформлен.

Тогда я в этом очень нуждался и, по наивности, даже попросил его поставить свое участие в зависимость от моего приглашения. Нечего и говорить, что эти хлопоты, если они вообще-то были предприняты, ни к чему не привели. Что же касается Дягилева, то, как я узнал позднее, он был глубоко огорчен тем, что не смог добиться от дирекции моего приглашения, на которое он твердо рассчитывал. Оно было для него так же важно, как и для меня.

Итак, я спокойно остался в Морже, работая над «Лисой», ради которой временно отложил «Свадебку».

В одном из ресторанов Женевы играл тогда небольшой ансамбль струнных инструментов, среди которых были венгерские цимбалы. Искусством игры на них в совершенстве владел венгерский артист Аладар Рач, ставший впоследствии прославленным виртуозом. Инструмент этот меня увлек. Он мне нравился своей простотой и полнозвучностью, непосредственным контактом музыканта со струнами при помощи палочек, вставленных между пальцами, и даже своей трапециевидной формой. Мне захотелось достать себе такие венгерские цимбалы, и я упросил Рача помочь мне в этом, наведя справки среди своих женевских коллег. Он, действительно, рекомендовал мне старика венгерца, и тот продал мне один из своих инструментов. Очень довольный, я взял свои цимбалы в Морж и вскоре научился играть на них настолько хорошо, что мог даже написать партию цимбал для маленького состава оркестра, который должен был исполнять «Лису».

В это время я очень часто виделся с Рамю. Мы работали вместе над переводом на французский язык русского текста моих «Прибауток», «Кошачьих колыбельных песен» и «Байки про Лису». Я посвящал его в различные особенности и тонкости русского языка, в трудности, обусловленные его тоническим ударением. Меня восхищало его проникновение в самую суть, его интуиция, его талант передавать дух русской народной поэзии на таком непохожем и далеком языке, как французский.

Работа эта в сотрудничестве с Рамю меня очень увлекала и еще более скрепила узы нашей дружбы и нашу духовную общность.

С нетерпением и волнением ждал я возвращения Дягилева из Америки. В марте он известил меня о своем приезде в Испанию. Я тотчас же отправился туда, чтобы с ним встретиться. Он рассказал мне, сколько ему пришлось пережить во время путешествия через океан на итальянском пароходе, груженном боеприпасами, который постоянно менял свой курс, чтобы спастись от преследующих его неприятельских подводных лодок. На корабле даже сделали репетицию тревоги, и я храню до сих пор фотографию, подаренную мне Дягилевым, где он изображен в спасательном костюме.

В Испании я был первый раз. Многое меня поразило, и притом сразу же, как только я переехал границу. Во-первых, смена рельсов, совсем как в России. Можно было ждать, что и система мер и весов окажется другою. Ничуть не бывало. Рельсы другие, а система метрическая, как в большинстве стран. Начиная с самой гра-

ницы — запах жареного оливкового масла. Приезд в Мадрид в девять часов утра. Город еще погружен в глубокий сон. В гостинице меня встречает ночной сторож с фонарем в руках. А между тем дело было весной. Вставали там поздно, а далеко за полночь жизнь еще била ключом. Каждый день в определенный час я слышал из своей комнаты отдаленные звуки духового оркестра, играющего «Paso doble». По-видимому, подобной музыкой заканчиваются военные упражнения. Все эти мелкие черточки повседневной жизни испанцев нравились мне, я ими прямо-таки наслаждался. Это резко отличалось от тех однообразных впечатлений, которые остаются от Европы, когда переезжаешь из одной страны в другую; все европейские страны отличаются друг от друга гораздо меньше, чем эта страна, лежащая на самом краю нашего континента и уже граничащая с Африкой.

«Я ждал тебя как брата», — были первые слова, которые я услыхал от Дягилева. И я увидел воочию всю ту радость, которую он испытывал, встретив меня вновь, меня — друга, в чувствах которого он был уверен и перед кем он мог свободно излить душу после своего долгого одиночества. Благодаря Дягилеву и новым знакомым, которые у меня завелись в Мадриде, пребывание в этом городе стало для меня очень приятным. Тем более что там я познакомился с г-жой Эухенией де Эррасурис, уроженкой Чили, чье лицо, несмотря на преклонные годы, хранило следы большой красоты и аристократической изысканности. С первой же встречи она почувствовала ко мне большую симпатию, которая перешла

впоследствии в подлинную и верную дружбу. Ее отношение глубоко меня тронуло, и я был счастлив найти в ней человека, на редкость тонко понимающего искусство, созданное молодым поколением.

Во время моего пребывания в Мадриде Дягилев давал свои спектакли в Королевском театре, где среди других балетов фигурировали «Жар-птица» и «Петрушка». По этому случаю я имел честь быть представленным королю и обеим королевам.

Хочу также отметить огромное впечатление, произведенное на меня Толедо и Эскуриалом. Осмотрел я их очень бегло, но они открыли мне такую Испанию, какую я тщетно стал бы искать в исторических трудах. И надо сказать, что оба эти города не воскресили во мне воспоминаний об ужасах инквизиции и тиранах. Нет, они открыли мне глубокий религиозный темперамент этого народа и пылкий мистический дух его католицизма, столь близкий по своей сущности русскому религиозному духу. Здесь я особенно ясно почувствовал разницу между испанским католицизмом и католицизмом римским, который поражает больше всего бесстрастным величием своего могущества. И я нахожу этому убедительное объяснение в том, что Рим, как метрополия и центр западного христианства, в силу необходимости должен иметь более строгий и застывший облик, чем католичество окраинных стран.

Пусть не удивляются, что я ничего не говорю об испанской музыке. Не оспаривая ее большого своеобразия, я должен сказать, что она

все же не явилась для меня откровением. Но это не мешало мне ходить по тавернам и просиживать целые вечера, слушая без конца прелюдии настраивающего инструмент гитариста и богатые фиоритуры протяжной арабской мелодии, распеваемой певицей с низким грудным голосом и бесконечным дыханием.

В течение всего лета и осени я был занят окончанием «Байки про Лису» и, вместе с Рамю, приспособлением французского перевода к ударениям музыкального текста. В то же время я написал несколько небольших пьес для фортепиано в 4 руки с облегченной партией primo — для любителей, недостаточно владеющих техникой игры: вся тяжесть композиции была сосредоточена в партии secondo. Мне нравилось находить решение этой маленькой задачи, задуманной мною под стать «Трем легким пьесам» (Марш, Вальс и Полька), о которых я уже говорил и где было сделано как раз противоположное (легкая партия secondo). Вещи эти, которые я назвал «Пять легких пьес» («Анданте», «Неаполитана», «Эспаньола», «Балалайка», «Галоп»), позднее были мною инструментованы, как и три предыдущие, и появились в печати в последующие годы в виде двух сюит для небольшого оркестра из четырех пьес каждая. Их можно часто встретить в программах симфонических концертов. Иногда их исполняют порознь, но я предпочитаю дирижировать обеими вместе, так как по замыслу они должны дополнять друг друга. В тот же период я написал еще четыре хора a cappella для женских голосов (об этих хорах я уже упоминал выше, говоря о русской народной поэзии) и три

детские песенки: «Тилим-бом» (я впоследствии оркестровал ее и слегка расширил), «Песня Медведя» и «Колыбельная» для моей дочурки на мои собственные слова. Все эти вокальные вещи были переведены на французский язык Рамю, но двух последних я не давал в печать.

В то время кое-кто из друзей предложил мне издать на их средства некоторые мои произведения. Я поручил концертному агентству Хенн в Женеве заняться этим, и таким образом в течение зимы 1916/17 года появились в печати «Байка про Лису», «Прибаутки», «Кошачьи колыбельные песни» и оба сборника легких пьес для 4 рук. Хлопоты по оформлению этой музыки, как-то: выбор бумаги и печатного шрифта, типа верстки, переплета и т. д. — отняли у меня немало времени, но зато очень меня развлекли.

Незадолго до рождества мне пришлось прервать все мои занятия. Я серьезно заболел межреберной невралгией, которая причиняла мне большие страдания. Временами я совершенно не мог дышать. Доктор Демиевиль, профессор из Лозанны, помог мне выпутаться из беды, и к Новому году я почувствовал, что возвращаюсь к жизни. Выздоровление шло медленно. На почве перенесенной болезни у меня были почти парализованы ноги, и я не мог двигаться без посторонней помощи. Еще и теперь меня бросает в дрожь, когда я вспоминаю, сколько мне пришлось тогда перемучиться.

Я еще не совсем оправился, когда, узнав о моей болезни, меня навестил Дягилев. Говоря со мной, он предложил мне поставить «Соловья» в виде балета, как он уже сделал это с «Золотым

петушком». Со своей стороны, я тоже обратился к нему с предложением. У меня была задумана симфоническая поэма для сокращенного состава оркестра из музыки двух однородных картин (2-й и 3-й) «Соловья», и я предложил Дягилеву воспользоваться этой работой, если бы он нашел ее пригодной для балета. Мысль эта ему очень понравилась, и я написал для него по сказке Андерсена переделанный в этом плане сценарий. Я тотчас же принялся за аранжировку поэмы, не оставляя вместе с тем «Свадебки», над которой стал работать вновь, надеясь вскоре ее закончить.

Дягилев уехал в Рим, где должен был начаться сезон «Русских балетов», и просил меня приехать к нему продирижировать «Жар-птицей» и «Фейерверком», для которого он заказал итальянскому футуристу Балла особый род иллюстративной декорации со световыми эффектами. Я приехал в Рим в марте. На квартире, снятой Дягилевым, я застал целую компанию, собравшуюся вокруг богато накрытого стола. Тут были Ансерме, Бакст, Пикассо, с которым я тогда познакомился, Кокто, Балла, лорд Бернерз, Мясин и многие другие. Сезон открывался в театре Костанци парадным спектаклем в пользу Итальянского Красного Креста. В России только что совершилась Февральская революция. Царь отрекся от престола, и во главе страны стояло Временное правительство. Обычно перед русским парадным спектаклем исполняли русский национальный гимн, но теперь было более чем неуместно петь «Боже, царя храни». Надо было найти выход из положения. Дягилеву пришло

в голову открыть спектакль русской народной песней. Он выбрал знаменитую Песню волжских бурлаков («Дубинушку»). Ее должен был исполнять оркестр, а инструментовки не существовало. Дягилев умолял меня срочно этим заняться. Мне пришлось взяться за работу, и накануне торжественного спектакля я просидел всю ночь напролет у рояля на квартире Бернерза, инструментуя эту песню для духового оркестра. Я диктовал Ансерме партитуру аккорд за аккордом, интервал за интервалом, а он записывал ее.

Оркестровые партии были быстро расписаны, так что уже утром на репетиции вечерней программы я смог услыхать свою инструментовку под управлением Ансерме. Вечером состоялся торжественный спектакль, который начали итальянским национальным гимном и «Дубинушкой», заменившей русский гимн. Я дирижировал на нем «Жар-птицей» и «Фейерверком», поставленным в световых декорациях Балла, о которых я уже говорил.

Вспоминается мне также большой прием, устроенный Дягилевым в залах Гранд-отеля, где была выставлена большая коллекция кубистских и футуристических картин, принадлежавших кисти друзей и сотрудников Дягилева. На этом приеме я дирижировал фрагментами из «Петрушки».

Из Рима мы поехали в Неаполь — Дягилев, Пикассо, Мясин и я. Ансерме уехал раньше, чтобы подготовить спектакли, которые Дягилев должен был там ставить.

Вместо солнца и лазури, которые я надеялся увидеть в Неаполе, меня встретило свинцовое

небо и на вершине Везувия — маленькое, неподвижное, внушавшее тревогу облачко. Тем не менее у меня осталось приятное воспоминание о двух неделях, проведенных в этом наполовину испанском, наполовину восточном (Малая Азия) городе Труппа задержалась там с тем, чтобы прорепетировать второй балет Мясина «Les femmes de bonne humeur» [«Веселые женщины»] на музыку Скарлатти, инструментованную Томазини. Подходящее помещение мы нашли. На эти репетиции приехал Бакст, создатель декораций и костюмов. Восхитительная пьеса Гольдони получила превосходную иллюстрацию в танцах, созданных Мясиным, который с первого же раза показал себя очень талантливым балетмейстером.

Свободное время я использовал для осмотра города, большей частью в обществе Пикассо. Нас особенно привлекал знаменитый Аквариум. Мы оставались там часами. Увлекаясь старыми неаполитанскими гуашами, мы во время наших частых прогулок совершали настоящие налеты на все антикварные лавчонки и на старьевщиков.

Из Неаполя я вернулся в Рим и провел чудесную неделю у лорда Бернерза. После этого надо было возвращаться в Швейцарию, и я никогда не забуду приключения, которое случилось со мной на границе в Кьяссо. Я вез с собою свой портрет, незадолго до того нарисованный Пикассо. Когда военные власти стали осматривать мой багаж, они наткнулись на этот рисунок и ни за что не хотели его пропустить. Меня спросили, что это такое, и когда я сказал, что это мой портрет, нарисованный одним очень известным художником, мне не поверили: «Это

не портрет, а план»,— сказали они.— «Да это план моего лица, а не чего-либо другого»,— уверял я. Однако убедить этих господ мне так и не удалось. Все эти пререкания отняли много времени, я опоздал на свой поезд, и мне пришлось остаться в Кьяссо до следующего утра. Что же касается моего портрета, то пришлось отослать его в Британское посольство в Риме на имя лорда Бернерза, который впоследствии переправил мне его в Париж дипломатической почтой.

Увы! Я не предвидел того жестокого удара, который ожидал меня по возвращении домой и глубоко меня потряс. С нами жила старушка, друг нашей семьи, поселившаяся у нас в доме еще до моего рождения. Она воспитывала меня с малых лет, я был к ней очень привязан и любил, как вторую мать. Еще в начале войны я выписал ее к себе в Морж. И вот как-то раз, вскоре после моего возвращения в Швейцарию, я завтракал у Ромю в Лозанне. Потом мы поехали с ним вместе ко мне, и вдруг я вижу у нас в саду какого-то незнакомца в сюртуке и цилиндре. Удивленный, я спросил, что ему надо: «Говорят, у вас в доме покойник»,— ответил он. Вот каким образом я узнал о несчастье, которое на меня обрушилось. Разрыв аневризмы унес в несколько часов мою бедную старую Берту. Не успели даже дать мне знать в Лозанну.

Прошло несколько печальных недель, прежде чем я смог снова приняться за работу. Перемена места и обстановки помогли мне прийти в себя, мы уехали на лето в горы, в Диаблере. Но не ус-

пел я приняться за работу, как на меня обрушилось новое горе. Телеграмма из России известила меня, что мой брат, находившийся на румынском фронте, погиб от сыпного тифа. Я давно не виделся с ним, он жил в России, я — за границей. Но, несмотря на то что наши жизненные пути так разошлись, я по-прежнему был очень к нему привязан, и смерть его была для меня большой потерей.

По счастью, в эти тяжелые для меня дни коекто из моих друзей — Рамю, Бернерз, Дягилев, Ансерме — часто меня навещали, и это отвлекало меня от грустных мыслей. В течение лета я продолжал работать над последней картиной «Свадебки» и подготовил пьесу для пианолы. Вероятно, чтобы не отстать от моих предшественников, которые, возвращаясь из Испании, закрепляли свои впечатления произведениями, посвященными испанской музыке,— больше всего это относится к Глинке с его несравненными «Арагонской хотой» и «Ночью в Мадриде»,— я доставил себе удовольствие и отдал дань этой традиции. Пьеса моя была навеяна теми забавными и необычными сочетаниями мелодий, которые исполнялись на механических фортепиано и музыкальных автоматах и звучали на улицах Мадрида и в его маленьких ночных тавернах. Написана она была специально для пианолы и выпущена в свет только в виде ролика фирмой Эолиан в Лондоне. Позже я инструментовал эту вещь, получившую название «Мадрид»: она составляет часть моих четырех этюдов для оркестра, из которых три — это инструментованные мною пьесы, написанные для квартета в 1914 году.

Этот период, конец 1917 года, был одним из самых тяжелых в моей жизни. Глубоко удрученный постигшими меня одна за другой потерями, я, кроме того, находился в чрезвычайно тяжелом материальном положении. Коммунистическая революция восторжествовала в России, и я был лишен последних средств к существованию, которые еще приходили время от времени оттуда. Я остался попросту ни с чем, на чужбине, в самый разгар войны.

Надо было во что бы то ни стало обеспечить семье сносное существование. Единственным моим утешением было сознание, что не мне одному приходится страдать от обстоятельств. На долю моих друзей — Рамю, Ансерме и многих других — точно так же выпали тяжелые испытания. Мы часто собирались все вместе и лихорадочно искали выхода из этого тревожного положения. Тут нам пришла мысль, Рамю и мне, создать с возможно меньшей затратой средств род маленького передвижного театра, который можно было бы легко перевозить с места на место и показывать даже в совсем маленьких городках. Но для этого необходим был основной капитал, а его-то у нас и не было. Мы посовещались с Ансерме, который должен был возглавить оркестр этого безумного предприятия, и с Обержонуа, которому предстояло создавать декорации и костюмы. Мы тщательно разрабатывали все детали нашего проекта, вплоть до маршрута турне, и все это при пустых карманах. Потом мы стали искать мецената или группу людей, которые могли бы заинтересоваться нашим делом. Увы, это была не легкая задача. Каждый раз мы

наталкивались на отказы, не всегда вежливые, но всегда категорические. В конце концов нам исключительно посчастливилось: мы встретили человека, который не только обещал собрать необходимую сумму денег, но принял близко к сердцу нашу затею и выказал нам горячее и ободряющее сочувствие. Это был г-н Вегнер Рейнхарт из Винтертура, человек высококультурный и к тому же всегда готовый, так же как и его братья, оказать поддержку искусству и артистам.

Окрыленные этим покровительством, мы принялись за работу. Сюжет нашей пьесы был почерпнут мною из русских сказок знаменитого сборника Афанасьева, которым я очень увлекался в то время. Я познакомил с ними Рамю; он очень тонко чувствовал русскую народную музу и увлекся этими сказками так же, как и я. Для нашего представления мы выбрали цикл сказок о приключениях солдата-дезертира и черта, которому благодаря всяким ухищрениям удается похитить у него душу. Этот цикл был написан по народным сказаниям, сложившимся в жестокое время насильственного рекрутского набора в царствование Николая I, в эпоху, создавшую также большое количество так называемых «рекрутских» песен, в которых вылились слезы и причитания женщин, разлучаемых с сыновьями или женихами.

Хотя эти сказки носят специфически русский характер в том, что касается обстановки, однако все положения, все чувства, которые в них выражены, вся мораль настолько общечеловечны по своей природе, что могут относиться к любой нации. В трагической истории солдата, который

роковым образом становится добычей черта, меня и Рамю особенно пленила эта глубокая ее человечность.

Мы впряглись в нашу работу с большим увлечением, но нам все время приходилось помнить о том, что наши постановочные средства весьма скудны. Поэтому я отнюдь не обольщался относительно музыкального оформления, зная, что мне придется довольствоваться очень ограниченным количеством исполнителей. Самое простое было бы взять полифонический инструмент вроде рояля или фисгармонии Но о фисгармонии нечего было и думать, главным образом из-за бедности ее динамики, вызванной полным отсутствием ударного начала. Что же касается рояля, полифонического инструмента бесконечно более разнообразного и обладающего бо́льшими возможностями именно динамического порядка, то мне приходилось его остерегаться по двум причинам: либо моя партитура приобрела бы тогда вид переложения для рояля, что могли истолковать как признак недостатка средств, чего мы отнюдь не хотели; либо пришлось бы использовать рояль как солирующий инструмент, выявляя все его технические возможности, иначе говоря, тщательно подчеркивая «пианизм» партитуры и придавая ей виртуозный характер, чтобы оправдать свой выбор. Итак, я не видел другого выхода, кроме как остановиться на таком составе, который бы включал в себя наиболее характерные типы различных видов инструментов высокого и низкого регистра. Из струнных — скрипка и контрабас; из деревянных — кларнет (его диапазон наиболее широк) и фагот; из медных —

труба и тромбон и, наконец, ударные, с которыми управляется один музыкант; все же вместе, разумеется, под управлением дирижера. Меня привлекало здесь и другое, а именно тот интерес, который представляет собою для зрителя возможность видеть оркестрантов, из которых каждый соответственно выполняет свою особую роль. Я всегда терпеть не мог слушать музыку с закрытыми глазами, без активного участия зрения. Зрительное восприятие жеста и всех движений тела, из которых возникает музыка, совершенно необходимо, чтобы охватить эту музыку во всей полноте. Дело в том, что всякая созданная или сочиненная музыка требует определенного способа внешнего выражения, для того чтобы слушатель мог ее воспринять. Иначе говоря, музыка нуждается в посреднике, в исполнителе. А если это является неизбежным условием, без которого музыка не может до нас дойти, зачем же отказываться от него и его игнорировать, зачем закрывать глаза на факт, который лежит в самой природе музыкального искусства? Естественно, что вы предпочтете отвернуться или закрыть глаза, если чрезмерная жестикуляция исполнителя мешает вам сосредоточить ваше слуховое внимание. Но если эти жесты вызваны исключительно требованиями музыки и не стремятся к тому, чтобы произвести впечатление сверхартистическими приемами, почему же не следить за движениями, которые, как, например, движения рук литавриста, скрипача, тромбониста, облегчают вам слуховое восприятие?

По правде говоря, те, кто утверждает, что могут вполне наслаждаться музыкой лишь с за-

крытыми глазами, слышат ее ничуть не лучше, чем с открытыми, но все дело в том, что отсутствие зрительных впечатлений дает им возможность предаваться в это время мечтам; звуки их убаюкивают, а это им нравится гораздо больше, чем сама музыка.

Все эти соображения побудили меня поместить мой маленький оркестр, исполнявший «Историю солдата», на самом виду с одной стороны сцены, тогда как с другой стороны находилась небольшая эстрада для чтеца. Такое расположение подчеркивало тесную связь трех основных элементов пьесы, которые, взаимодействуя друг с другом, должны были составить единое целое: посередине — сцена и актеры, по бокам — музыка и чтец. По нашему замыслу эти три элемента выступали то поочередно, то вместе, в ансамбле.

Всю первую половину 1918 года мы с увлечением работали над «Историей солдата», предполагая дать первое представление будущим летом. Моя непрерывная работа с Рамю была мне особенно дорога, так как наша дружба, становившаяся все более тесной и прочной, давала мне силы переносить с большим мужеством то тяжелое для меня время, когда я был возмущен чудовищным Брестским миром и мои патриотические чувства были глубоко оскорблены.

Как только мы окончили пьесу, началась очень оживленная и занимательная пора. Надо было поставить спектакль. Для этого прежде всего предстояло найти исполнителей. По счастью, Георгий и Людмила Питоевы, находившиеся в Женеве, существенно нам помогли: он взял на себя

танцевальные сцены Черта, она же — исполнение роли Принцессы. Оставалось найти двух актеров для роли Солдата и для исполнения игровых сцен Черта, а также Чтеца. Мы их нашли среди университетской молодежи Лозанны: Габриель Россе — Солдат, Жан Виллар — Черт, и молодой геолог Эли Ганьебен — Чтец.

После многочисленных репетиций различного характера — актерских, музыкальных, танцевальных (танцы Принцессы я ставил вместе с Л. Питоевой) — мы дожили наконец до дня премьеры, которую мы ждали с большим нетерпением и которая состоялась в Лозаннском театре 29 сентября 1918 года.

Я всегда был искренним поклонником живописи и рисунка Рене Обержонуа, но я не ожидал, что в театральном оформлении он обнаружит такую изощренность воображения и такое совершенное мастерство. В другом нашем сотруднике я имел счастье найти человека, который сделался в дальнейшем не только одним из моих самых верных и преданных друзей, но также и одним из наиболее уверенных и вдумчивых исполнителей моей музыки. Я говорю об Ансерме.

Хотя я уже рекомендовал его Дягилеву на место Пьера Монтё (который, к нашему большому сожалению, должен был расстаться с нами, так как принял на себя управление Бостонским симфоническим оркестром) и очень ценил его высокую музыкальность, уверенность его взмаха, так же как и общую высокую культуру, я еще не мог в то время составить себе окончательного суждения об Ансерме как исполнителе моих собственных произведений.

В силу того, что он часто уезжал, я имел возможность лишь изредка и от случая к случаю слышать свою музыку под его управлением, и тех нескольких хорошо исполненных пьес, которые я слышал, было слишком мало, чтобы угадать в нем великолепного дирижера, который сможет верно передать публике мой музыкальный замысел, не искажая его личной и произвольной интерпретацией. Ведь музыку следует исполнять, а не интерпретировать, как я уже говорил выше. Всякая интерпретация раскрывает в первую очередь индивидуальность интерпретатора, а не автора. Кто же может гарантировать нам, что исполнитель верно отразит образ творца и черты его не будут искажены?

Достоинство исполнителя определяется одною особенностью: он видит в партитуре именно то, что на самом деле в ней заложено, и не ищет в ней того, что ему хочется видеть. В этом самое большое и ценное качество Ансерме. Оно особенно полно раскрылось во время работы над партитурой «Солдата». С тех пор наше духовное взаимопонимание все время росло и крепло.

Репутация превосходного исполнителя моих произведений прочно за ним утвердилась. Но меня всегда удивляли те, казалось бы, культурные люди, которых приводит в восторг его исполнение современной музыки, но которые не обращают внимания на то, как он передает произведения минувших времен. Ансерме принадлежит к тому типу дирижеров, который со всей очевидностью подтверждает давно укоренившееся во мне убеждение насчет того, как соотносятся между собою старинная музыка и музыка современная. Это

убеждение таково: для человека определенной эпохи невозможно полностью охватить искусство эпохи предшествующей, раскрыть его смысл, таящийся под устаревшею внешностью, и понять язык, на котором уже больше не говорят, если человек этот не имеет ясного и живого ощущения современности и сознательно не участвует в окружающей его жизни.

Только люди по-настоящему живые могут познать реальную жизнь «мертвых». Вот почему я считаю, что, даже с точки зрения педагогической, было бы благоразумнее начинать всякое обучение с современности и лишь после этого возвращаться к истокам истории.

Откровенно говоря, у меня очень мало доверия к тем людям, которые выдают себя за тонких знатоков и страстных поклонников великих жрецов искусства, удостоенных одной или нескольких звездочек в путеводителях Бедекера и портретов (по которым их к тому же невозможно узнать) в какой-нибудь иллюстрированной энциклопедии, если эти люди лишены всякого понимания того, что относится к современности. Действительно, можно ли доверять мнению людей, которые приходят в экстаз перед великими именами и в то же время, сталкиваясь с произведениями современного искусства, либо остаются к ним уныло равнодушными, либо выбирают из них все посредственное, одни только общие места?

В Ансерме надо ценить именно то, что, пользуясь только средствами своего искусства, он раскрывает нам близость музыки сегодняшнего дня к музыке прошлого. Владея в полной мере

музыкальным языком современности и, с другой стороны, исполняя большое количество старинных классических партитур, он давно разгадал, что перед композиторами всех эпох стояли известные проблемы прежде всего специфически музыкального порядка. Вот в чем объяснение его живого контакта с музыкальной литературой самых различных эпох.

Что же касается дирижерской техники в собственном смысле слова, то исполнение партитуры «Солдата» и ее подготовка были для Ансерме блестящим поводом проявить свое мастерство. Ведь здесь, когда оркестр состоял всего из семи музыкантов, которые выступали все как солисты, никак уже нельзя было ввести публику в заблуждение хорошо известными дешевыми динамическими эффектами. Надо было не только добиться точности и слаженности, но и непрерывно поддерживать их в течение всего исполнения, ибо малейшую расхлябанность при таком малом количестве инструментов было бы невозможно скрыть, как, при известной опытности, это удается в большом оркестре.

Благодаря этому первое представление «Солдата» дало мне полное удовлетворение, и не только с музыкальной точки зрения. Весь спектакль был подлинной удачей в смысле единства компонентов, тщательности исполнения, прекрасной слаженности и верности найденного тона.

К несчастью, с тех пор мне не пришлось быть ни на одном представлении «Солдата», которое бы меня в такой степени удовлетворило. В моем воспоминании спектакль этот занимает особое место, и велика моя благодарность моим друзьям

и сотрудникам, так же как и Вернеру Рейнхарту, который, не найдя других компаньонов, великодушно взял на себя все расходы по этой антрепризе. Чтобы доказать ему всю мою благодарность и дружбу, я написал для него и посвятил ему три пьесы для кларнета соло. Он владел техникой этого инструмента и охотно играл на нем в кругу близких друзей.

Как я уже говорил выше, мы не хотели ограничивать представления «Солдата» одним спектаклем. Замыслы у нас были более широкие. Мы собирались кочевать с нашим передвижным театром по всей Швейцарии. Увы, мы не могли предвидеть, что вспыхнет эпидемия испанского гриппа, который свирепствовал тогда по всей Европе. Болезнь эта не пощадила и нас. Один за другим заболели испанкой мы сами, наши семьи и даже агенты по организации гастролей. Таким образом, наши светлые виды на будущее рассеялись как дым.

Прежде чем говорить о возобновлении моей деятельности после этой долгой и изнурительной болезни, надо вернуться немного назад и упомянуть о пьесе, которую я сочинил тотчас же по окончании партитуры «Солдата». Несмотря на свой скромный объем, она показательна для увлечения, которое пробудил тогда во мне джаз, таким бурным потоком хлынувший в Европу сразу же после войны. По моей просьбе мне прислали много записей этой музыки, которая привела меня в восторг своим поистине народным характером, свежестью и еще неведомым дотоле ритмом, своим музыкальным языком, выдающим его негритянский источник. Все эти впечатления

под:али мне мысль сделать зарисовку этой новой танцевальной музыки и придать ей значимость концертной пьесы, как это делали некогда по отношению к менуэту, вальсу, мазурке и т. п. Вот чему я обязан сочинением «Регтайма» для одиннадцати инструментов: духовых, струнных, ударных и венгерских цимбал. Несколькими годами позже я дирижировал его первым исполнением на одном из концертов Кусевицкого в Парижской опере.

После перенесенной испанки я чувствовал себя до такой степени слабым, что был не в состоянии взяться за слишком утомительную работу. Поэтому я принялся за то, что не требовало, как мне казалось, слишком большого напряжения. С некоторых пор у меня явилась мысль аранжировать ряд фрагментов «Жар-птицы» в форме сюиты для сокращенного состава оркестра, чтобы облегчить ее исполнение многочисленным симфоническим обществам, которым хотелось, чтобы это произведение как можно чаще фигурировало в их программах, но которым никак не удавалось это сделать из-за трудностей материального порядка. Дело в том, что первый вариант сюиты, которую я аранжировал вскоре после окончания балета, предполагал такой же большой состав, как и в самом балете, а таким составом далеко не всегда располагали концертные организации. В моем втором варианте я добавил некоторые новые фрагменты, выпустил кое-какие из прежних, значительно сократил оркестр, ничем, однако, не нарушив равновесия инструментальных групп, и тем самым сделал возможным исполнение этой

сюиты составом приблизительно в шестьдесят музыкантов.

В процессе работы я убедился, что моя задача была не так проста, как я думал, Эта работа заняла у меня ровно шесть месяцев.

Этой зимой я познакомился с хорватской певицей, г-жой Майей де Строцци-Пэчич, которая обладала прекрасным сопрано. Она просила меня сочинить что-нибудь для нее, и я написал «Четыре русские песни» на народные тексты, переведенные Рамю.

В начале войны я поехал на короткое время в Париж, где встретил Дягилева, которого не видал уже больше года.

Брестский мир поставил его, как и большинство наших соотечественников, в исключительно тяжелое положение. Мир застал его вместе с труппой в Испании. В течение целого года они были там на положении ссыльных, так как все русские в целом стали нежелательным элементом, и всякий раз, когда они хотели переезжать с места на место, им чинилось бесчисленное множество препятствий.

Заключив договор с лондонским «Колизеумом», Дягилев наконец, после многочисленных хлопот, получил разрешение для себя и своей труппы на въезд в Лондон через Францию.

Увидев его в Париже, я, разумеется, рассказал ему про «Солдата» и про ту радость, которую мне доставил его успех. Но Дягилев не проявил по этому поводу никакого восторга. Меня это не удивило. Я слишком хорошо знал его натуру. Он был невероятно ревнив по отношению к друзьям и сотрудникам, в особенности же к тем, которых

больше всего ценил. Он не хотел признать за ними права работать где бы то ни было, помимо него и вне его антрепризы. Тут он ничего не мог с собою поделать. Он рассматривал это как предательство. Даже когда дело коснулось концертов, на которых я выступал как дирижер или пианист, что уже явно не имело никакого отношения к театру, ему трудно было это перенести. Теперь, когда его больше нет, все это кажется мне скорее трогательным и не оставляет по себе горького осадка. Но при его жизни всякий раз, когда я надеялся, что он разделит мою радость по поводу моих успехов, одержанных без его участия, я неизменно наталкивался на равнодушие, если не на явную враждебность с его стороны, и это меня оскорбляло, возмущало, заставляло по-настоящему страдать. Мне казалось, что я стучусь в дверь к другу, а дверь эта остается наглухо закрытой. Именно так получилось с «Историей солдата», и на некоторое время это охладило наши отношения.

В Париже Дягилев пустил в ход всю свою дипломатию, чтобы заставить меня, заблудшую овцу, вернуться в лоно «Русских балетов». Он рассказывал мне с преувеличенной экзальтацией о своем проекте показать «Песнь Соловья» в декорациях и костюмах Анри Матисса, в постановке Мясина. И все это в надежде заставить меня позабыть злополучного «Солдата». Однако я оставался довольно равнодушен к его предложению, и не потому, что меня не привлекала работа с таким большим художником, как Матисс, и таким балетмейстером, как Мясин: просто я считал «Песнь Соловья» предназначенной для концерт-

ной эстрады, и танцевальная иллюстрация этого произведения мне казалась совсем ненужной; его тонкая ювелирная фактура и в некотором роде статический характер мало подходили для сценического действия и для прыжковых движений. Зато другая работа, предложенная Дягилевым, заинтересовала меня гораздо больше.

После успеха «Веселых женщин», балета, сочиненного на музыку Доменико Скарлатти, Дягилеву пришла мысль посвятить свое новое произведение музыке другого знаменитого итальянца, тем более что мое восхищение этим композитором и моя любовь к нему были известны моему другу. Речь шла о Перголези Во время своих поездок в Италию Дягилев уже пересмотрел в архивах большое количество неоконченных рукописей этого композитора и снял с них копии. Впоследствии он еще пополнил свою коллекцию в библиотеках Лондона и новыми рукописями. Это составило довольно значительный материал. Дягилев показал мне его и настойчиво склонял меня вдохновиться им и сочинить балет, сюжет которого он взял из сборника, состоящего из пересказов любовных приключений Пульчинеллы. Идея эта меня чрезвычайно соблазнила. Неаполитанская музыка Перголези всегда очаровывала меня своим народным характером и своей испанской экзотикой. Перспектива работать с Пикассо, которому были заказаны декорации и костюмы, — художником, чье искусство было мне бесконечно дорого и близко, воспоминание о наших с ним богатых впечатлениями прогулках по Неаполю, искреннее наслаждение, которое в свое время мне доставили поставленные Мясиным «Веселые

женщины»,— все это вместе взятое положило конец моей нерешительности, и я взялся за нелегкую задачу — вдохнуть новую жизнь в разрозненные фрагменты и свести воедино отдельные отрывки, принадлежащие композитору, к которому я всегда чувствовал большую склонность и совсем особую нежность.

Я понимал, что, прежде чем приступить к этому трудному делу, я должен дать себе ответ на основной вопрос, который неотлучно меня преследовал: что должно преобладать в моем подходе к Перголези — уважение к его музыке или любовь к ней? Уважение или любовь толкают нас овладеть женщиной? Не одной ли силой любви мы постигаем всю глубину человеческого существа? К тому же разве любовь исключает уважение? Только уважение само по себе всегда бесплодно и не может стать творческой силой. Для творчества нужна динамика, нужен некий двигатель, а есть ли на свете двигатель более мощный, чем любовь? Поэтому для меня этот вопрос был уже предрешен заранее.

Пусть читатель не примет этих строк за желание оправдаться перед нелепыми обвинениями в кощунстве, которые мне предъявляли. Я слишком хорошо знаю образ мыслей этих охранителей и архивариусов музыки: они ревниво оберегают неприкосновенность своих папок, куда сами они никогда даже носа не сунут, и не прощают тому, кто хочет вынести на свет скрытую жизнь их сокровищ, которые для них мертвы и священны. Я убежден, что не допустил никакого кощунства, и совесть моя чиста Напротив, я считаю, что мое отношение к Перголези — единственно воз-

можное отношение к музыке прошлого, если мы хотим, чтобы работа над ней была плодотворной.

Вернувшись в Морж, прежде чем приступить к «Пульчинелле», я закончил пьесу для фортепиано, которую начал еще раньше, готовя ее для Артура Рубинштейна, для его ловких, проворных и сильных пальцев; ему я и посвятил эту пьесу. Это была «Пиано-регмюзик». Сочиняя эту музыку, я вдохновлялся теми же мыслями и преследовал ту же цель, что и в «Регтайме», но в данном случае используя ударные возможности рояля. Особенно воодушевляло меня то, что различные ритмические эпизоды пьесы были мне подсказаны самими пальцами. И это было таким наслаждением для пальцев, что я принялся пианистически работать над этой вещью, и отнюдь не потому, что мне непременно хотелось играть ее перед публикой,— мой репертуар и сегодня не мог бы заполнить целую концертную программу,— но просто для себя самого. Не следует презирать пальцев: они являются сильными вдохновителями, часто пробуждая в нас подсознательные мысли, которые иначе, может быть, остались бы нераскрытыми.

Все последующие месяцы я посвятил исключительно сочинению «Пульчинеллы». Эта работа доставляла мне большую радость. Находящееся у меня в руках наследие Перголези, эти многочисленные фрагменты и отрывки незаконченных или едва набросанных произведений, которые, по счастью, избежали фильтровки академических редакторов, заставляли меня все сильнее и сильнее чувствовать подлинную природу этого музыканта

и все яснее ощущать мое с ним близкое духовное родство и даже общность чувств.

Задача, которую я должен был выполнить, то есть написать балет по определенному сценарию с картинами различного характера, следовавшими одна за другой, требовала частых совещаний с Дягилевым, Пикассо и Мясиным. Ради этого я время от времени ездил к ним в Париж, где мы договаривались относительно всех деталей. Обсуждения эти не всегда проходили спокойно. Нередко у нас возникали разногласия, которые оканчивались подчас довольно бурными сценами: то костюмы не отвечали замыслу Дягилева, то его не удовлетворяла моя инструментовка. Мясин ставил танцы по клавиру, который я ему посылал частями, по мере того как заканчивал их оркестровую партитуру. Поэтому, когда он мне показывал некоторые уже поставленные па и движения, я с ужасом убеждался, что их характер и подчеркнутая значительность никак не соответствуют скромной звучности моего небольшого камерного оркестра. Они же, исходя из своих личных вкусов и желаний, ожидали совсем другого, а не того, что находилось в моей партитуре. Приходилось, следовательно, ставить заново танцы, приспособляя их к моей звучности. Мясину и артистам балета все это очень надоедало, хотя они и сознавали, что другого выхода нет.

Осенью я организовал при дружеском содействии г. Вернера Рейнхарта несколько концертов в Женеве, Лозанне и Цюрихе, чтобы познакомить швейцарскую публику с моими камерными произведениями. Исполняли: Сюиту из «Истории солдата» для рояля, скрипки и кларнета; «Три пьесы

для кларнета» соло, о которых я уже говорил; два маленьких сборника песен — «Кошачьи колыбельные» и «Прибаутки»; «Регтайм», переложенный для рояля —«Пиано-регмюзик» и, наконец, восемь легких пьес в 4 руки. Исполнителями были: певица Татьянова, пианист Хосе Итурби, скрипач Хосе Порта, кларнетист Эдмон Аллегра; фортепианные пьесы для 4 рук играли Итурби и я.

Должен упомянуть о состоявшемся в тот же период концерте. который имел для меня известное значение в смысле моих новых оркестровых опытов. 6 декабря в Женеве на одном из абонементных концертов оркестра Романской Швейцарии состоялось первое исполнение моей партитуры «Песнь Соловья» под управлением Эрнеста Ансерме. Я назвал ее новым оркестровым опытом, потому что эту симфоническую поэму, хотя она и предназначена для нормального состава оркестра, я писал так, как будто имел в виду оркестр камерный, и много значения придал не только концертирующей роли тех или иных солирующих инструментов, но и целым группам инструментов. Такой оркестровый принцип как нельзя лучше подходил к этой музыке, наполненной каденциями, вокализами и мелизмами всякого рода, где тутти являлись скорее исключением. Исполнение, безукоризненное в смысле отделки и законченности, доставило мне большую радость.

При этом я, как автор многих произведений для театра, с грустью увидел, что настоящая чистота исполнения возможна только на концертной эстраде, тогда как в театре, где сочетаются самые разнообразные элементы, музыка часто попадает

в зависимое положение и не может рассчитывать на то исключительное внимание, какое ей уделяется в концертах. Меньше чем через два месяца, 2 февраля, мне пришлось еще раз в этом убедиться, присутствуя на первом представлении той же «Песни Соловья» под управлением того же Эрнеста Ансерме, когда это произведение давалось Дягилевым в форме балета на сцене Парижской оперы.

Первая половина 1920 года была для меня полна волнений, лихорадочной деятельности и постоянных разъездов, вызванных подготовкой спектакля «Пульчинелла», премьера которого состоялась в Опере 15 мая. Мне пришлось кататься взад и вперед между Моржем и Парижем, куда меня сплошь и рядом вызывали: то чтобы прослушать певцов и репетировать с ними, то чтобы присутствовать на балетных репетициях и охранить Мясина от досадных недоразумений вроде тех, о которых я говорил выше.

Несмотря на то, что все эти хлопоты очень меня утомили, я испытывал искреннее удовольствие, участвуя в работе, которая в конце концов увенчалась настоящим успехом. «Пульчинелла» — один из тех редких спектаклей, где все строго уравновешено и где все составные элементы — сюжет, музыка, хореография, декоративное оформление — сливаются в одно целое, стройное и единое. Что касается хореографической стороны, то надо сказать, что, за исключением нескольких эпизодов, которые так и не удалось переделать, балет этот был одной из лучших постановок Мясина, который действительно сумел проникнуться духом неаполитанского театра. К тому же его ис-

полнение роли Пульчинеллы было выше всяких похвал. Что же касается Пикассо, то он сотворил настоящее чудо, и я затрудняюсь сказать, что меня восхитило больше — краски, пластика или же удивительное сценическое чутье этого замечательного человека.

Я был заранее готов к тому, что буду принят враждебно людьми, взявшими на себя охрану школьных традиций, и меня нисколько не удивило их возмущение. Я уже приучил себя не считаться с этим музыкальным полусветом, чья компетентность была для меня крайне сомнительна. Тем дороже было мне отношение людей, которые сумели распознать в моей партитуре нечто большее, чем искусную подделку под XVIII век.

После заключения мира жизнь во всей Европе и в особенности во Франции возродилась и стала еще более кипучей, и я понял, что не могу больше оставаться в том вынужденном убежище, куда меня заточила война. Я решил перенести свои пенаты во Францию, где в это время бился пульс мировой культуры С тяжелым сердцем расставался я с кантоном Во. Он стал мне дорог благодаря завязавшимся у меня там драгоценным дружеским связям, которые помогли мне перенести тяжелые испытания в годы войны. Я навсегда сохраню к нему чувство нежной привязанности.

В июне мы с семьей покинули Морж, чтобы провести лето в Бретани, а затем уже окончательно поселиться во Франции. Это событие — важная веха в моей жизни, так как оно замыкает

собой целый ее период Моя деятельность в последующие годы принимает более разносторонний характер по сравнению с прошлым. Продолжая свой творческий труд, я с этого времени сделался также нсполнителем собственных пронзведений. Об этом новом роде деятельности я буду говорить во второй части «Хроникн», где мне предстонт описать новый период моей жизни с момента переезда во Францню — страну, которая стала для меня второй роднной.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Покидая Швейцарию, чтобы обосноваться во Франции, я захватил с собою несколько набросков сочинения, мысль о котором дал мне г-н Альфред Пошон, первая скрипка струнного квартета Флонзале. Этот квартет состоял из музыкантов, жителей кантона Во (откуда и само название Флонзале), которые в течение долгого времени концертировали в Соединенных Штатах Америки. Желая ввести современное произведение в свой репертуар, состоявший главным образом из классической музыки, г-н Пошон попросил меня сочинить какую-нибудь пьесу для их ансамбля и предоставил на мое усмотрение как форму ее, так и длительность. Эта пьеса должна была войти в программу их многочисленных турне. Я сочинил для них мой Кончертино — одночастную пьесу, написанную в свободно трактованной форме сонатного аллегро с чисто концертной партией первой скрипки; а так как вещь эта была очень короткая, я дал ей уменьшительное название: Concertino (piccolo concerto).*

* Маленький концерт (итал.).

Во время моего пребывания в Бретани (в Карантеке) я был занят еще и другой работой. Вот история ее возникновения: журнал «La Revue musicale» [«Музыкальное обозрение»] собирался посвятить один из своих номеров памяти Дебюсси и, в виде приложения, дать сборник музыкальных пьес, специально для этого написанных современниками и почитателями недавно скончавшегося великого музыканта. В числе прочих обратились и ко мне. Но, когда я начал писать эту пьесу, у меня явилась потребность развить музыкальную мысль, навеянную воспоминанием об этом скорбном событии и получившую свое воплощение в процессе работы. Я начал с конца и написал музыку хорала, которым потом закончил «Симфонии для духовых инструментов, посвященные памяти Клода-Ашиля Дебюсси», и дал «Музыкальному обозрению» этот фрагмент в виде клавира.

О смерти Дебюсси я узнал еще в Швейцарии. Когда я видел его в последний раз, он уже сильно ослабел, и я понимал, что дни его сочтены. Однако последние сведения о состоянии его здоровья были скорее утешительными, и поэтому известие о его кончине явилось для меня неожиданностью. Я оплакивал не только утрату дорогого мне человека, который относился с большою дружбой и неизменной благожелательностью как ко мне, так и к моему творчеству; я скорбел о художнике, чей музыкальный гений на продолжении всей его деятельности никогда не ослабевал, и который, будучи уже в летах, терзаемый безжалостным недугом, сумел все же в полной мере сохранить свои творческие силы.

Сочиняя «Симфонии», я, разумеется, думал о том, кому посвящал их, и спрашивал себя, какое впечатление произвела бы эта музыка на моего покойного друга. И у меня было ясное ощущение, что мой музыкальный язык, может быть, смутил бы его, как это, помнится, было, когда мы с ним играли в 4 руки моего «Звездоликого», которого я также посвятил ему. А ведь сочинил я эту пьесу почти одновременно с «Весной священной», то есть за семь лет до «Симфоний». Разумеется, я сильно изменился с тех пор, и совсем не в том направлении, в котором развивалась музыка Дебюсси и его последователей. Но само предположение, я сказал бы даже — уверенность в том, что моя музыка до него не дошла бы, нисколько не огорчало меня. По моей мысли, произведение, которое я благоговейно посвящал памяти восхищавшего меня великого музыканта, вовсе не должно было черпать вдохновение в кругу его музыкальных идей; напротив, я хотел выразить охватившие меня чувства на своем собственном языке.

Это в природе вещей: эпохи, непосредственно нам предшествующие, временно отдаляются от нас, тогда как другие, гораздо более отдаленные, становятся нам близки: это и есть та закономерность, которая определяет непрерывную эволюцию как искусства, так и других областей человеческой деятельности. Вот почему я считаю, что было бы недобросовестно с моей стороны выносить сегодня (в 1935 г.) мое суждение о Дебюсси. Само собой разумеется, что его собственная эстетика, равно как и эстетика его времени, не может в данный момент вдохновить меня и питать мою

музыкальную мысль, но это не мешает мне признавать его яркую индивидуальность и проводить резкую грань между ним и его многочисленными сателлитами.

Я окончил эти симфонии в Гарше, где прожил зиму 1920/21 года. Параллельно я сочинял маленькие детские пьески для сборника, изданного под названием «Пять пальцев». Это восемь очень легких мелодий, в которых пять пальцев правой руки, поставленные на клавиши, уже не меняют своего положения в течение периода или всей пьески, тогда как левая рука, аккомпанирующая мелодии, выполняет самый простой гармонический или контрапунктический рисунок. Работать над этими маленькими вещицами мне было довольно занятно. Мне хотелось самыми скромными средствами пробудить в ребенке вкус к комбинациям мелодического рисунка с упрощенным аккомпанементом.

В это время Дягилев возобновил «Весну священную» в Театре Елисейских полей. Отсутствие Нижинского, который уже несколько лет находился в лечебнице, и невозможность восстановить его до странности перегруженную, сложную и путаную хореографию подали нам мысль заказать новую, более жизнеспособную постановку Леониду Мясину.

Молодой балетмейстер, вне всякого сомнения, талантливо справился с этой трудной задачей. Он внес в свою танцевальную композицию много вдумчивости и стройности. В движениях ансамблей встречались моменты большой красоты, когда пластический динамизм был в полном соответствии с музыкой. В особенности это относится

к священному танцу, и блестящее исполнение его Лидией Соколовой до сих пор памятно всем, кто видел ее в этой роли.

Должен, тем не менее, признаться, что, несмотря на эти бесспорные достоинства и на то, что новая постановка вытекала из самой музыки, тогда как предыдущая была ей произвольно навязана, композиция Мясина все же носила местами натянутый, искусственный характер. У балетмейстеров это бывает нередко: их излюбленным приемом является деление ритмического эпизода музыки на составные части; они работают над каждым таким фрагментом отдельно и затем склеивают их воедино. Из-за этого дробления хореографическая линия, которая должна бы соответствовать музыкальной, почти никогда не бывает соблюдена. Подобная мозаичность нередко приводит к печальным результатам. При таком методе балетмейстер никогда не сможет найти пластическое воплощение музыкальной фразы. Складывая эти мелкие единицы (танцевальные такты), ему удается, очевидно, получить сумму движений, равняющихся продолжительности музыкального фрагмента, но и только. А ведь музыка не может удовлетвориться простым соединением и требует от хореографии органического соответствия своему масштабу. С другой стороны, прием этот сильно вредит и самой музыке, мешая слушателю уловить музыкальную сущность танцевального отрывка. Я говорю об этом на основании личного опыта, так как моя музыка часто становилась жертвой этого плачевного метода.

Антреприза Дягилева находилась в это время в очень затруднительном материальном положе-

нии, и постановка «Весны священной» смогла быть осуществлена лишь благодаря поддержке его друзей Мне особенно хочется отметить здесь м-ль Габриель Шанель, которая не только великодушно пришла на помощь нашему предприятию но и своим личным участием способствовала возобновлению постановки; все костюмы были выполнены в ее всемирно известных мастерских.

Во время дягилевского сезона в Театре Елисейских полей я наконец имел случай увидеть «Парад» — произведение Кокто, Сати и Пикассо, поставленное еще в 1917 году и вызвавшее в свое время много толков Хоть я уже проигрывал эту музыку на рояле, видел фотографии декораций и костюмов и во всех подробностях был знаком со сценарием, спектакль тем не менее поразил меня своей свежестью и подлинной оригинальностью. «Парад» как раз подтвердил мне, что я был прав, когда так высоко ставил достоинства Сати и роль, которую он сыграл во французской музыке тем, что противопоставил смутной эстетике доживающего свой век импрессионизма свой сильный и выразительный язык, лишенный каких-либо вычур и прикрас.

В начале весны 1921 года один из парижских мюзик-холлов обратился ко мне с предложением дать ему для маленького скетча несколько страниц музыки, доступной публике. Мне показалось забавным сделать опыт в этом жанре, и я оркестровал четыре пьески из моего сборника «Легкие пьесы для четырех рук». Хотя для них и требовался более чем скромный состав оркестра, моя партитура в таком виде, в каком я ее напи-

сал, исполнялась лишь на первых спектаклях. Когда месяц спустя я пришел посмотреть этот скетч, я убедился, что от написанного мною не осталось почти ничего. Все было перевернуто вверх дном: либо недоставало инструментов, либо одни были заменены другими, и самая музыка в исполнении этого жалкого ансамбля стала совершенно неузнаваемой. Это послужило мне хорошим уроком. Никогда не надо идти на риск и поручать что-либо порядочное такого рода учреждениям, где непременно изуродуют вашу музыку, приспособив ее для спектакля так, как этого захотят их «звезды».

Весною Дягилев, которого Мадридский королевский театр пригласил на сезон, попросил меня поехать с ним и продирижировать там «Петрушкой», любимым произведением короля. Альфонс XIII и обе королевы были на всех спектаклях, которые, как и прежде, доставили им большое удовольствие. Они присутствовали и на интимном вечере, организованном в нашу честь управляющим королевского театра, куда был приглашен также кое-кто из артистов нашей труппы.

На пасху мы с Дягилевым решили поехать в Севилью, чтобы провести там semana santa,* знаменитую своими процессиями. Все эти семь дней мы бродили по улицам, смешавшись с толпой. Приходится удивляться, что эти полуязыческие, полухристианские празднества, освященные веками, не утратили ни своей свежести, ни жизненности, несмотря на все агентства Кука,

---

* Страстную неделю (исп.).

на смешных, ничего не стоящих гидов (которым тем не менее приходится платить) и на рекламу совершенно особого свойства.

Весна и лето 1921 года прошли очень оживленно. Вначале это был сезон Дягилева в Париже с возобновлением «Весны священной» и созданием «Шута» — замечательного произведения Прокофьева, которое, к сожалению, в полном виде уже нигде не ставят; потом — мое длительное пребывание в Лондоне, где была исполнена «Весна священная», сперва в концерте под управлением Юджина Гуссенса и вслед за тем в театре — труппою Дягилева.

Лето в Лондоне было невероятно жаркое, и все же наплыв публики был огромный, и я постоянно был окружен друзьями и множеством новых знакомых. Это была целая вереница завтраков, чаев, приемов, week-end,* которые мешали мне располагать своим временем как я хотел.

Не могу умолчать об одном случае, который произошел во время моего пребывания в Лондоне и доставил мне много огорчений.

Кусевицкий давал там концерт и просил меня поручить ему первое исполнение моих «Симфоний для духовых инструментов, посвященных памяти Дебюсси». Я не рассчитывал, да и не мог рассчитывать, на немедленный успех этого произведения. Оно не содержит в себе тех элементов, которые неотразимо действуют на среднего слушателя или которые для него привычны. Напрасно будут искать в нем страстного порыва или динамического блеска. Это строгий обряд; он разви-

---

* Конец недели (англ.), время отдыха от субботы до понедельника.

вается короткими молитвенными напевами, которые исполняет то одна, то другая группа однородных инструментов.

Я предчувствовал, конечно, что кантилены кларнетов и флейт, то и дело возобновляющих монотонно и тихо свой литургический диалог, не могут быть достаточно привлекательными для публики, которая еще совсем недавно выражала мне свой восторг по поводу «революционной» «Весны священной». Эта музыка не создана, «чтобы нравиться» или возбуждать страсти аудитории. И все же я надеялся, что она дойдет до тех, у кого чисто музыкальное восприятие преобладает над желанием удовлетворить свои эмоциональные потребности.

Увы, условия, в которых исполнялось мое произведение, сделали это невозможным. Прежде всего оно было очень неудачно помещеио в программе. Эта музыка, написанная для двадцати духовых иииструментов — состав необычный для того времени и характер звучности которого мог, пожалуй, даже в какой-то мере разочаровать, — была исполнена непосредственно за пышными маршами «Золотого петушка» с их хорошо известным оркестровым брио. И вот что случилось: тотчас же после окончания маршей три четверти оркестра покинули свои пульты, и на всей большой эстраде Куинз-холла остались на местах только двадцать моих музыкантов, сидевших в глубине сцены на огромном расстоянии от дирижера. Такое зрелище само по себе могло уже показаться странным. Вид дирижера, жестикулирующего перед пустым пространством, дирижера, чье рвение возросло именно потому, что музы-

канты так от него отдалились, мог смутить кого угодно. Дирижировать или управлять ансамблем инструментов на таком расстоянии — задача в высшей степени трудная. На этот раз трудности были особенно велики ввиду характера моей музыки, которая требовала исключительно тонкой передачи, чтобы дойти до слуха публики и его приручить. Мое произведение и сам Кусевицкий сделались жертвами этого несчастного стечения обстоятельств, при котором ни один дирижер на свете не мог бы с честью выйти из положения.

Успех сезона «Русских балетов» подал Дягилеву мысль осуществить наконец план, который он вынашивал уже давно: речь шла о том, чтобы воскресить наш лучший классический балет — «Спящую красавицу» Чайковского. Зная, как я восхищаюсь этим композитором, и надеясь, что я целиком поддержу его идею, он попросил меня помочь ему привести этот план в исполнение. Надо было просмотреть партитуру балета, которую достали с большим трудом, так как, по-видимому, это вообще был единственный экземпляр в Европе, разумеется, не считая России: партитура не была даже напечатана.

Дягилев хотел восстановить некоторые куски музыки, купированные при первом представлении в С.-Петербурге, их не было в оркестровой партитуре, но они имелись в клавире. Я взялся их оркестровать. А так как, помимо этого, Дягилев переставил порядок некоторых номеров, он просил меня произвести гармонические и оркестровые связки, без которых теперь нельзя было обойтись.

Во время пребывания в Лондоне у нас с Дягилевым зародился и другой проект, который я принимал очень близко к сердцу. Он возник из нашего беспредельного преклонения перед Пушкиным и нашей общей любви к великому поэту, чье имя иностранцы знают, увы, лишь по словарям, но чей гений во всем своем разнообразии и универсальности был нам не только бесконечно дорог и мил, но и воплощал для нас целую программу. По своей натуре, по складу своего ума, по образу мыслей Пушкин был ярчайшим представителем того замечательного племени, истоки которого восходят к Петру Великому и которому посчастливилось в едином сплаве сочетать все самые типичные русские элементы с духовными богатствами Запада.

К этому племени, вне всякого сомнения, принадлежал и Дягилев, и вся его деятельность подтверждала, что это действительно так. Что же касается меня, то я всегда ощущал в себе зародыши такого вот склада ума, и надо было только развивать их, что я в дальнейшем и делал, уже вполне сознательно работая над собой.

Различие между этим образом мысли и взглядами группы «Пяти», быстро выродившимися в академизм, центром которого стал беляевский кружок с Римским-Корсаковым и Глазуновым во главе, заключалось вовсе не в том, что первые были как бы космополитами, а вторые — националистами чистой воды. Национальные элементы как таковые очень сильны и у Пушкина, и у Глинки, и у Чайковского. Но у всех троих они вытекали непосредственно из самой их природы, тогда как у «Пяти» национальная тенден-

ция была эстетикой доктринерского толка, которую они стремились навязать всем.

Эта национально-этнографическая эстетика, которую они упрямо проводили в жизнь, по сути дела недалеко ушла от духа кинокартин, посвященных старой России царей и бояр. Мы видим у них, так же как и у современных испанских фольклористов, будь то художники или музыканты, наивное, но опасное желание переработать искусство, уже созданное непосредственно гением народа. Стремление достаточно бесплодное, болезнь, которой заражены многие талантливые артисты.

А между тем западное влияние было налицо и там и тут, только источники его были различны.

Чайковский, равно как и Даргомыжский и другие менее известные композиторы, используя народный «мелос», не стеснялись перерабатывать его во французской или итальянской манере, как это делал и Глинка. Что же касается «националистов», то они точно так же европеизировали свою музыку, но при этом вдохновлялись другими примерами — Вагнером, Листом, Берлиозом, то есть духом описательного романтизма и программною музыкой.

Чайковский, разумеется, тоже не мог избежать германских влияний. Но если на него даже и влиял Шуман, и не меньше, например, чем на Гуно, то это не мешало ему оставаться русским, а Гуно — французом. Они оба пользовались чисто музыкальными открытиями великого немца, который сам был превосходным музыкантом, заимствовали у него обороты фраз, характерные

черты его музыкального языка, отнюдь не подчиняясь его образу мыслей.

Замысел, о котором я говорил выше, привел меня к сочинению оперы «Мавра» на сюжет, взятый из повести в стихах Пушкина «Домик в Коломне».

Дягилев присоединился к моему выбору, которым я утверждал свое отношение к этим различным направлениям русской мысли. В музыкальном плане эта поэма Пушкина вела меня непосредственно к Глинке и Чайковскому, и я решительно стал на их сторону. Тем самым я определял свои вкусы и предпочтения, свое несогласие с эстетикой другого толка и решил следовать той хорошей традиции, начало которой было положено ими. Поэтому я и посвятил свое произведение памяти Пушкина, Глинки и Чайковского.

В конце лета я покинул Лондон и поехал в местечко Англе, находящееся неподалеку от Биаррица, где жила моя семья. Здесь я принялся за работу, страстно меня увлекавшую: транскрипцию для фортепиано, которую я назвал «Три отрывка из „Петрушки“». Мне хотелось дать виртуозам рояля пьесу довольно значительного размаха, которая бы позволила им расширить современный репертуар и вместе с тем блеснуть техникой. Затем я начал сочинять «Мавру», стихотворное либретто которой написал по Пушкину молодой русский поэт Борис Кохно. Он присылал мне текст по мере его сочинения. Мне очень нравились его стихи, я оценил его ум и литературное дарование, и работа с Кохно (он сделался впоследствии деятельным

сотрудником Дягилева) доставляла мне подлинное удовольствие.

К осени мне пришлось ненадолго прервать эту работу и заняться «Спящей красавицей», так как скоро должна была состояться премьера. Закончив все, что я должен был для этого сделать, я поехал в Лондон.

Здесь я увидел прекраснейшее произведение Чайковского и Петипа, возрожденное Дягилевым. Дягилев работал над ним с любовью и еще раз показал в нем свое глубокое понимание балетного искусства. Он вложил в эту постановку всю душу, все силы, причем трудился он совершенно «бескорыстно», так как в данном случае он не выступал как новатор и не было никаких новых форм, которые могли бы возбудить любопытство публики. Он показывал классическое и всеми признанное произведение, проявляя при этом всю широту и свободу своих взглядов, умение правильно разбираться не только в художественных сокровищах наших дней или отдаленных эпох, но также — а это очень редкое качество — в искусстве периода, непосредственно нам предшествовавшего.

Участие в этой постановке было для меня подлинной радостью, и не только из-за моей любви к Чайковскому, но также ввиду моего глубокого восхищения классическим балетом, который по самой своей сущности, по красоте своего строя и аристократической строгости формы как нельзя лучше отвечает моему пониманию искусства. Ибо здесь, в классическом танце, я вижу торжество вдумчивой композиции над расплывчатостью, правила над произволом, порядка над «случайностью». Если угодно, я подхожу таким

образом к извечному противопоставлению в искусстве аполлонического начала дионисийскому. Конечной целью последнего является экстаз, то есть утрата своего «я», тогда как искусство требует от художника прежде всего полноты сознания. Мой выбор между этими двумя началами очевиден. И если я так высоко ставлю классический балет, то не только потому, что он мне нравится, но и потому, что вижу в нем совершенное выражение аполлонического начала.

Первые спектакли «Спящей красавицы», представшей в роскошном оформлении Льва Бакста, имели блестящий успех и собирали целые толпы зрителей. К сожалению, издержки, связанные с постановкой, были так велики, что дирекция театра оказалась вынужденной повторять этот балет изо дня в день в течение нескольких месяцев, так что под конец зрителей уже не стало хватать, и тогда спектакли пришлось прекратить. Но, как мне довелось узнать уже позднее, последний из них был подлинным триумфом. Публика не хотела расходиться, и стоило немалого труда очистить театр.

После первых представлений «Спящей красавицы» я вернулся в Биарриц, где устроил свою семью и где нам пришлось прожить потом три года.

Там я проработал всю зиму над «Маврой».

В этот период начались мои постоянные сношения с фирмой Плейель, которая предложила мне сделать транскрипцию моих произведений для механического рояля, по имени фирмы названного «Плейела».

Работа эта представляла для меня двойной интерес. Чтобы избежать в будущем всякого искажения моих произведений исполнителями, я уже давно искал средства для установления границ той опасной свободе, которая так распространена в наши дни и которая мешает слушателю составить себе точное представление о намерениях автора. Эта возможность была мне дана механическими нотными роликами. Несколько позже появилось еще одно средство — граммофонные пластинки. Таким образом я мог фиксировать для будущего соотношение темпов и раз навсегда установить те динамические оттенки, которые мне были нужны. Разумеется, полной гарантии это дать не могло, и за те десять лет, которые прошли с тех пор, мне, увы, пришлось не раз убеждаться в ненадежности этого средства с практической точки зрения. Но все же я создал этими записями некий устойчивый документ, который мог быть полезен исполнителям, предпочитающим руководствоваться теми указаниями, которые я дал сам, вместо того чтобы путаться в произвольных толкованиях моего музыкального текста.

К тому же эта работа давала мне удовлетворение иного порядка. Она отнюдь не состояла в простой транскрипции оркестрового произведения для рояля в семь октав. Она требовала приспособления к инструменту, который, с одной стороны, обладает безграничными возможностями в смысле точности, быстроты и полифоничности, а с другой — серьезным образом препятствует установлению динамических соотношений. Эти занятия развивали и упражняли мое воображение, ставя мне все новые и новые задачи инстру-

ментального порядка, тесно связанные с вопросами акустики, гармонии и голосоведения. Эта зима была довольно беспокойной. Кроме моих занятий у Плейеля, требовавших частых поездок в Париж, я должен был присутствовать на репетициях «Мавры» и «Байки про Лису», которые благодаря щедрой поддержке княгини Эдмон де Полиньяк ставились Дягилевым в Парижской опере.

Для этого мне пришлось совершить несколько поездок в Монте-Карло, где «Лису» ставила Бронислава Нижинская, сестра знаменитого танцовщика, сама прекрасная балерина, натура глубоко артистичная и одаренная, в противоположность брату, настоящими способностями к хореографической режиссуре.

Дягилев и я — мы поручили ей также руководить игрой артистов в «Мавре» с точки зрения пластики и движений. У нее были чудесные находки, но, к сожалению, она натолкнулась на полную неспособность оперных артистов подчиняться непривычной для них дисциплине и технике.

Что же касается «Лисы», то я до сих пор горько сожалею, что этот спектакль, который с точки зрения музыкальной (дирижировал Ансерме) и сценической (декорации и костюмы делал Ларионов — это была одна из его больших удач) дал мне большое удовлетворение, никогда больше в этом виде не возобновлялся.

Нижинская великолепно уловила характер и дух этой короткой буффонады для уличных подмостков. У нее нашлось столько изобретательности, остроты и сатирической жилки, что спектакль производил неотразимое впечатление.

Сама она играла Лису и создала незабываемый образ.

«Мавра» была сперва показана в концертном исполнении на вечере, который Дягилев давал в отеле «Континенталь». На рояле аккомпанировал я. Первое представление «Мавры» и «Лисы» в Парижской опере состоялось 3 июня 1922 года. Увы! Меня ждало горькое разочарование: злополучная «Мавра» и бедная «Лиса» попали в такое окружение, которое стало для них роковым. Будучи составной частью одного из спектаклей «Русских балетов», оба мои камерные произведения оказались насильственно вкрапленными между пышными балетами, которые входили в репертуар дягилевского сезона и особенно привлекали широкую публику. Гнет такого соседства, огромная сцена «Гранд-Опера́», а также характер аудитории, состоявшей главным образом из пресловутых «абонентов», — все это вместе взятое привело к тому, что обе мои вещицы, и в особенности «Мавра», оказались совершенно не к месту. «Мавра» была очень добросовестно исполнена под управлением польского дирижера Фительберга, делившего тогда репертуар «Русских балетов» с Ансерме, но все же ее сочли нелепой выдумкой и явною неудачей. Так ее приняла и критика, в частности та, которая до войны считалась левой. Она осудила мое произведение в целом, как совершенное ничтожество, не достойное более подробного изучения. Лишь немногие музыканты младшего поколения оценили «Мавру» и поняли, что она знаменует собою поворот в развитии моего музыкального мышления. Что же касается меня, то я был счастлив убедиться,

что воплощение моих музыкальных мыслей полностью мне удалось, и это воодушевило меня на то, чтобы углублять их и дальше, на этот раз в области симфонической музыки. Я начал сочинять Октет для духовых инструментов.

Вначале я писал музыку этого произведения, не зная еще, каково будет ее звучание, иначе говоря, в какую инструментальную форму оно будет облечено. Я разрешил этот вопрос лишь по окончании I части, когда ясно увидел, какого состава требуют контрапунктический материал, характер и структура сочиненного отрывка.

Особый интерес к ансамблям духовых инструментов в различных комбинациях зародился во мне уже в то время, когда я сочинял «Симфонии, посященные памяти Дебюсси», и этот интерес продолжал развиваться в течение всего последующего периода. Так, например, употребив в этих симфониях общепринятый состав оркестра (деревянные и медные), я добавил к нему в «Мавре» контрабасы и виолончели, а кроме того, еще небольшое трио из двух скрипок и альта.

Сделав в Октете гармонизацию для камерного ансамбля, я начал сочинение Концерта, представляющего, с точки зрения звучности, уже иную комбинацию: рояля и оркестра духовых инструментов, поддержанных контрабасами и литаврами.

Однако, говоря о Концерте, я немного опередил хронологическую последовательность моего рассказа и сделал это преднамеренно, чтобы ознакомить читателя с поисками, которые занимали меня тогда и которые теперь, с годами, ка-

жутся мне началом определенного периода в моей творческой деятельности. Эта особая забота о характере звучания проявилась также в моей инструментовке «Свадебки», которую после долгих отсрочек должны были поставить у Дягилева.

Еще живя в Морже, я делал наброски инструментовки «Свадебки» сперва для большого оркестра, но вскоре оставил свою мысль, ввиду того что сложность этого произведения потребовала бы исключительного состава. Затем я стал пытаться разрешить эту задачу применительно к составу сокращенному. Я начал писать партитуру, содержащую целые полифонические комплексы: механический рояль и фисгармонию, приводимую в движение электричеством, ансамбль ударных инструментов, венгерских цимбал. Но здесь я наткнулся на новое препятствие: на огромную трудность для дирижера синхронизировать партии, исполняемые музыкантами и певцами, с партиями, которые исполняли механические инструменты.

Это заставило меня отказаться от моего замысла, хотя я уже инструментовал на этот состав две первые картины. Работа эта потребовала от меня много сил и много терпения, и все оказалось напрасным.

В течение почти четырех лет я не прикасался к «Свадебке», меня отвлекали более срочные работы. К тому же Дягилев год от году откладывал эту постановку. Наконец было решено поставить этот балет в начале июня 1923 года, и Дягилев просил меня быть ассистентом Брониславы Нижинской во время хореографических репетиций в Монте-Карло в марте и апреле. Но

самое главное было найти решение для инструментального состава. Я со дня на день его откладывал, надеясь, что обстоятельства подскажут мне что-то в последний момент, когда будет окончательно установлена дата премьеры. Так оно и случилось. Мне стало ясно, что в моем произведении вокальный элемент, в котором звук обусловлен дыханием, найдет лучшую поддержку в ансамбле, состоящем из одних ударных инструментов.

Таким образом, я нашел решение моей задачи в оркестре, состоящем из роялей, литавр, колоколов и ксилофонов — инструментов с точным высотным строем, а с другой стороны — из барабанов различных тембров и высоты, то есть инструментов неопределенного строя.

Совершенно очевидно, что эта звуковая комбинация явилась следствием необходимости, непосредственно вытекающей из самой музыки «Свадебки», и что у меня отнюдь не было намерения подражать звучаниям, характерным для такого рода народных празднеств, которых, кстати сказать, мне никогда не приходилось ни видеть, ни слышать.

В таком духе я и сочинял музыку, ничего не заимствуя из народных песен, за исключением темы одной фабричной песни в последней картине, которую я повторяю несколько раз на различные тексты: «Я по пояс во золоте обвилась, жемчужные махорчики до земли». «Пастелья моя, караватушка». Все остальные темы, мотивы и мелодии — моего собственного сочинения.

Я начал инструментовку еще в Биаррице в конце зимы, а закончил ее в Монако 6 ап-

реля. Должен сказать, что сценическое воплощение «Свадебки», хотя и сделанное очень талантливо, не отвечало моему первоначальному замыслу. Я представлял его себе совершенно иным.

Я задумал этот спектакль как своего рода «дивертисмент». Именно так я и хотел его назвать.

В мой замысел совершенно не входило воссоздание обряда деревенских свадеб — этнографические вопросы занимали меня очень мало.

Я хотел сам сочинить нечто вроде обрядовой церемонии, используя по своему усмотрению ритуальные элементы веками освещенных в России деревенских свадебных обычаев. Я вдохновлялся этими обычаями, оставляя за собой полную свободу пользоваться ими так, как мне заблагорассудится. По тем же причинам, что в «Истории солдата», мне хотелось показать рядом с актерами (танцовщиками) весь мой инструментальный аппарат, сделав его, так сказать, участником театрального действия. Исходя из этого, я хотел расположить оркестр на сцене, оставив свободную площадь для движения артистов. Меня нисколько не смущало, что артисты на сцене будут в однородной одежде русского покроя, а музыканты — в современных вечерних костюмах. Напротив, это вполне отвечало моему замыслу создания маскарадного «дивертисмента».

Но Дягилев не сочувствовал моим планам. И когда, пытаясь убедить его, я напоминал ему об успехе «Истории солдата», поставленной по этому принципу, мои доводы только усиливали его яростное сопротивление, потому что

с этой *историей* он никак не мог примириться.

Все мои усилия оказались тщетными, и, не считая себя вправе ставить под угрозу самый спектакль, я согласился, хотя и скрепя сердце, с постановкой Дягилева, тем более что в конце концов сценическое воплощение ничем не искажало моего произведения.

13 июня 1923 года состоялось первое представление «Свадебки» в Париже, в Театре де ля Гэтé-лирик. Дирижировал Ансерме; он великолепно провел этот спектакль, который стал одной из самых больших удач в его дирижерской деятельности.

Художественное оформление, состоявшее единственно из задних сукон с некоторыми деталями русского крестьянского обихода, было очень удачно по краскам и по освещению. Оно принадлежало Наталье Гончаровой, так же как и костюмы, остроумно упрощенные в своем единообразии.

Первому представлению «Свадебки» предшествовало ее концертное исполнение в доме княгини Эдмон де Полиньяк, которая пользовалась каждым случаем, чтобы выказать мне свою горячую симпатию. Прекрасная музыкантша, женщина высокообразованная, художница с несомненным дарованием, она покровительствовала искусству и артистам. Я всегда с благодарностью буду вспоминать те вечера, когда исполнял у нее многие из моих новых произведений — не считая «Свадебки» и «Истории солдата» — «Концерт», Сонату для фортепиано, ей посвященную, «Царя Эдипа» и др.

В августе того же года я совершил небольшое путешествие в Веймар, куда меня пригласили организаторы прекрасной выставки современной архитектуры (Bauhaus). По этому случаю давали целую серию музыкальных вещей и среди прочих «Историю солдата».

Первое исполнение этого произведения в Германии состоялось еще двумя месяцами раньше во Франкфурте-на-Майне, на одном из семи концертов Neuer Kammermusik,* организованных при участии Пауля Хиндемита.

Мое путешествие в Веймар не обошлось без приключений. Я не смог получить в Париже билета прямого сообщения. Мне продали билет только до пограничной станции оккупированной зоны, неподалеку от Франкфурта-на-Майне. Было уже совсем темно, когда я приехал на ту крошечную станцию. Она была занята солдатами африканского корпуса, которые стояли в боевой готовности, с примкнутыми штыками. Мне сказали, что в такое позднее время сообщения с Франкфуртом нет и что надо дожидаться рассвета, а до тех пор удовлетвориться скамейкой в маленьком зале ожидания, который к тому же был переполнен. Я думал сперва, что смогу найти пристанище в деревне на постоялом дворе, но меня предупредили, что пускаться в путь в такую темноту рискованно, так как везде расставлены часовые и они могут принять меня за какого-нибудь бродягу.

Действительно была такая тьма, что мне пришлось отказаться от этого плана и сидеть на

---

* Новой камерной музыки (нем.).

станции, считая часы в ожидании рассвета. Лишь в 7 часов утра какой-то мальчик указал мне, куда идти, и после получасовой ходьбы по размокшей от дождя дороге я добрался наконец до трамвайной остаиовки и на трамвае доехал до Франкфуртского Центрального вокзала, где и смог сесть в поезд, шедший в Веймар.

От моего краткого пребывания в этом городе, где «Солдат» встретил очень горячий прием, у меня осталось одно особенно дорогое мне воспоминание: там я познакомился с Ферруччо Бузони, которого я раньше никогда не встречал и только знал, что он является иепримиримым противником моей музыки.

Поэтому на меня произвело сильное впечатление то искреннее волнение, которое, как я заметил, охватило его, когда исполнялось мое произведение; в тот же вечер он мне в этом признался сам. Его оценка тронула меня, тем более что это было мнение выдающегося музыканта, чье творчество и весь образ мыслей были глубоко противоположны духу моего искусства. Я видел его в первый и в последний раз: через год он умер.

Возвращаюсь теперь к Октету, сочинение которого я прервал ради инструментовки «Свадебки». Я закончил его в мае 1923 года, он исполнялся под моим управлением в концерте Кусевицкого в Парижской опере 18 октября того же года. Помню, какнх мне стоило усилий исполнительски подготовить ансамбль из восьми духовых инструментов. Ансамбль этот не мог

поразить аудиторию большим звуковым разнообразием, а для того, чтобы эта музыка дошла до публики, надо было «заострить» вступления различных инструментов, «дать воздуха» (дыхания) между фразами, особенно тщательно отшлифовать интонации, инструментальную просодию, акцентировку, одним словом — установить порядок и дисциплину в чисто звуковом плане, чему я всегда отдавал предпочтение перед элементами эмоциональными. Эта задача была для меня тем труднее, что в то время я еще только начинал дирижерскую деятельность и не обладал необходимой техникой, которая пришла лишь позднее вместе с опытом. К тому же для самих оркестрантов такое отношение к исполнительскому искусству было непривычно, так как вообще мало кто из дирижеров его придерживается.

В январе по приглашению Общества новых концертов я поехал в Антверпен, чтобы дирижировать своими прежними произведениями. Оттуда я проехал в Брюссель, где общество «Pro arte» * организовало концерт из моих сочинений. Знаменитый квартет, известный под тем же названием (гг. А. Онну, Л. Аллё, Г. Прево и Р. Маас), исполнил со свойственным ему мастерством и серьезностью Кончертино и Три маленькие пьесы для струнного квартета. Я дирижировал Октетом, сюитой из «Пульчинеллы» и оперой «Мавра», вокальные партии которой еще до моего приезда были тщательно разучены и подготовлены певцами с помощью преданного своему делу бельгий-

* «Ради искусства» (лат.).

ского музыканта Поля Коллара. Я описываю все эти подробности потому, что всегда с благодарностью вспоминаю о группе «Pro arte» и об этом концерте, организованном на высоком артистическом уровне и давшем возможность представить мои произведения (в особенности «Мавру») в условиях, которые не оставляли желать ничего лучшего.

Здесь следует упомянуть о первом исполнении «Мавры» в концерте за год до этого. Жан Вьенер организовывал тогда в Париже серию концертов, знакомивших с музыкой наших дней, и 26 декабря 1922 года дал концерт, посвященный исключительно моему творчеству. Были исполнены «Симфонии для духовых инструментов, посвященные памяти Дебюсси» и «Мавра». Дирижировал Ансерме. На этот раз условия были благоприятные, и это способствовало тому, что моя музыка хорошо слушалась и дошла до публики.

Мое путешествие в Бельгию помешало мне побывать в Монте-Карло, где в это время у Дягилева шел цикл французских опер, которые мы выбирали вместе и к постановке которых он отнесся с величайшей заботой. В течение зимы 1922/23 года я часто посещал «Трианон-лирик», маленький старинный театр, скромный и симпатичный. Его директором был Луи Массон, серьезный музыкант и превосходный дирижер с уверенным жестом и очень тонким вкусом. Спектакли его, лишенные всякой претенциозности, были безупречны. Мы все должны быть ему бла-

годарны за то, что у него нашлось достаточно мужества, чтобы возобновлять первоклассные музыкальные произведения, которые официальные театры сдали в архив как устарелые и неинтересные для широкой публики.

Подобное отношение больших театров тем более досадно, что, лишая серьезных музыкантов подлинной радости, они упускают случай воспитывать массы и направлять их вкусы. Должен сказать, что эти спектакли доставляли мне огромное удовольствие, в особенности «Тайный брак» Чимарозы и «Филемон и Бавкида» Гуно. Слушая эту оперу, я поддавался обаянию того в высокой степени своеобразного аромата, которым насыщена музыка Гуно. Дягилев был им так же увлечен, как и я, и это подало нам мысль пересмотреть творчество этого композитора с тем, чтобы, может быть, отыскать какие-нибудь забытые произведения.

В самом деле, мы нашли короткую, но очаровательную оперу Гуно «Голубка», написанную при Наполеоне III для театра в Баден-Бадене, и маленький шедевр — «Лекарь поневоле». Кроме того, Дягилев случайно напал на прелестное произведение Шабрие «Неудачное воспитание», того самого Шабрие, значение которого до сих пор еще не оценили его соотечественники, упорно относящиеся к нему со снисходительной симпатией и видящие в нем лишь заиятного и остроумного дилетанта.

По-видимому, слух, завороженный и вместе с тем развращенный патетической или чувствительной болтовней, слух, вымуштрованный академической дрессировкой (что, кстати сказать, не

так опасно), остается глухим к красоте такой подлинной жемчужины, как «Король поневоле», лишь потому, что опера эта имеет несчастье быть настоящей музыкой.

Как я уже говорил, мне, к сожалению, не пришлось слышать оперы Гуно, которые Дягилев ставил в Монте-Карло. Знаю только, что публика отнеслась к этим спектаклям с полнейшим равнодушием и не сумела оценить инициативу моего друга. В своем снобизме люди эти были до того тупы, что больше всего боялись показаться отсталыми, одобряя музыку, осужденную по глупости закоренелых пошляков прежнего «авангарда». Я сам был свидетелем этой глупости публики, когда присутствовал на первом представлении оперы «Неудачное воспитание» во время сезона «Русских балетов» в Париже, в Театре Елисейских полей. Название оперы, можно сказать, оказалось провиденциальным: зрительный зал выказал полное отсутствие воспитания. Привыкшие видеть на спектаклях Дягилева только балеты, эти люди, услышав оперу, хотя и совсем коротенькую, решили, что их обманули, и стали выражать свое нетерпение, прерывая спектакль криками: «Танцуйте! Танцуйте!». Это было возмутительно! Справедливости ради следует добавить, что этими крикунами были главным образом проживающие в Париже иностранцы, о чем легко было догадаться по их акценту.

И подумать только, что эта же публика набожно и с ангельским терпением выслушивает назидательные поучения короля Марка, которые

вновь и вновь повторяются на официальных торжествах, где всегда подвизается какой-нибудь «модный» дирижер.

Наряду с забытыми произведениями Дягилев решил в течение этого сезона познакомить публику с музыкой композиторов молодой французской школы, показав балеты, созданные по его заказу. Это были — «Les Fâcheux» [Несносные»] Жоржа Орика с их остроумной и колкой музыкой, в незабываемых декорациях и костюмах Жоржа Брака; юные и нежные «Лани» Франсиса Пуленка в мягком обрамлении Мари Лорансен; и, наконец, живой и спортивный «Голубой поезд» Дариуса Мийо. Великолепно удавшиеся постановки этих трех балетов были созданы неисчерпаемым талантом Брониславы Нижинской. Спектакли прошли блестяще, и мне приятно вспомнить отличнейших исполнителей — Веру Немчинову, Льва Войцеховского и Антона Долина.

Мои концерты в Бельгии, как и последовавшие за ними в марте несколько концертов в Барселоне и Мадриде, знаменуют, так сказать, начало моей деятельности как исполнителя собственных произведений. И в самом деле, в течение этой зимы я получил целый ряд приглашений в различные города Европы и Соединенных Штатов, и не только для дирижирования своими сочинениями, но и для исполнения только что законченного Концерта для фортепиано.

В связи с этим я должен сказать, что мысль

исполнить самому свой Концерт подал мне Кусевицкий, который находился в Биаррице как раз в то время, когда я этот концерт заканчивал. Вначале я колебался и боялся, что у меня не хватит времени, чтобы довести до надлежащего уровня мою пианистическую технику, чтобы достаточно натренироваться и приобрести выносливость, которая позволила бы выдержать нужное для этого длительное напряжение. Но таково свойство моей натуры: соблазняться именно тем, что требует непрестанных усилий, и упорствовать в преодолении трудностей, и так как, наряду с этим, меня прельщала возможность самому раскрывать мое произведение и тем самым утверждать собственную его трактовку, я решил, несмотря ни на что, взяться за эту работу.

Прежде всего я принялся развивать пальцы, играя множество упражнений Черни, что было мне не только полезно, но и доставляло истинное наслаждение. Я всегда ценил в Черни не только замечательного педагога, но и подлинного музыканта.

Разучивая наизусть партию рояля Концерта, я старался держать одновременно в памяти различные партии оркестра, чтобы во время исполнения мое внимание не могло быть ни нарушено, ни отвлечено. Для такого новичка, как я, это было тяжелым трудом, и я вынужден был посвящать ему ежедневно по многу часов.

Первое публичное исполнение Концерта состоялось в Парижской опере 22 мая в концерте Кусевицкого, после того как за неделю перед этим я проиграл его в интимном кругу у княгини

де Полиньяк вместе с Жаном Вьенером, исполнявшим оркестровое сопровождение на втором рояле. Вполне естественно, что в начале моих выступлений в качестве солиста на рояле я очень волновался, и мне стоило огромных усилий преодолеть это состояние. Только благодаря привычке и постоянному труду мне удалось овладеть своими нервами и справиться с этим ощущением, одним из самых мучительных, какие я знаю. Анализируя причины этого состояния, я прихожу к выводу, что оно происходит от боязни что-либо позабыть или чем-то отвлечься, будь то даже на мгновение, ибо это может повлечь за собой непоправимые последствия. Ведь самый ничтожный пропуск, даже простое колебание может вызвать роковое расхождение между роялем и оркестровой массой, которая, как это легко себе представить, ни в коем случае не может приостановить свое движение.

По этому поводу я вспоминаю, как во время моего первого выступления у меня случился провал в памяти, который, к счастью, не имел никаких последствий. Окончив I часть Концерта, перед Largo, которое начинается с соло рояля, я вдруг обнаружил, что совершенно забыл начало. Я шепотом сказал об этом Кусевицкому. Он взглянул на партитуру и подсказал мне первые ноты: этого было достаточно, чтобы уверенность моя ко мне вернулась и я мог приступить к Largo.

Мимоходом хочу упомянуть о моем коротеньком путешествии в Копенгаген, который в летнее время всегда так красив. Впоследствии я приезжал туда несколько раз и всегда с одинаковым

удовольствием. Я играл там свой Концерт в «Тиволи» во время летнего сезона симфонических концертов.

По возвращении в Биарриц мне пришлось заняться переездом, так как я решил поселиться с семьей в Ницце. Нервы мои не выдерживали океанских бурь, зимою особенно частых.

Последние месяцы моего пребывания в Биаррице я посвятил сочинению Сонаты для рояля.

После Октета и Концерта чисто инструментальная музыка, свободная от каких бы то ни было сценических требований, по-прежнему влекла меня к себе. Моя недавняя работа над партиями рояля в Концерте и в «Свадебке» возбудила во мне большой интерес к этому инструменту. Поэтому я решил написать фортепианное произведение в нескольких частях. Так создалась моя Соната для фортепиано. Назвал я ее так, вовсе не имея намерения придать ей классическую форму, которая, как известно, определяется сонатным аллегро, что мы видим у Клементи, Гайдна и Моцарта. Я употребил термин соната в его первоначальном значении, как производное от итальянского слова sonare [играть], в противоположность кантате, происходящей от слова cantare [петь]. Употребляя этот термин, я не считал себя связанным формой, которая освящена традицией с конца XVIII века.

Несмотря на то что, сочиняя это произведение, я решил сохранять полную свободу, во время работы мне все же захотелось поближе ознакомиться с сонатами классических мастеров, чтобы проследить направление и развитие их мысли в разрешении проблем формы.

В связи с этим я переиграл наряду с другими много сонат Бетховена. В ранней молодости нас перекормили его произведениями, навязывая нам вместе с его знаменитой Weltschmerz * и его трагедию, и все те общие места, которые говорятся в течение столетия по поводу этого композитора, признанного в обязательном порядке одним из величайших гениев мира.

Как и другим молодым музыкантам, мне была отвратительна эта интеллектуальная и эмоциональная установка, которая не имеет ничего общего с серьезным суждением о музыке. Так или иначе, злосчастная педагогика достигла своей цели. Она на многие годы отвратила меня от Бетховена.

Исцелившись от этого недуга и с годами созрев, я мог теперь подойти к Бетховену объективно, и тогда он предстал передо мной в совершенно ином свете. Прежде всего я признал в нем великого мастера своего инструмента. Именно инструмент вдохновлял его музыкальную мысль и определял ее сущность. Отношение композиторов к звучащей материи может быть двояким. Одни, например, сочиняют музыку для фортепиано, другие — фортепианную музыку. Бетховен определенно принадлежит к последней категории. Для его огромного пианистического творчества характерно именно то, что идет от специфики инструмента. И этим он мне особенно дорог. Чудесный исполнитель берет в нем верх над всем, и благодаря этому качеству он не может не дойти до слуха открытого музыке. . .

* Мировой скорбью (нем.).

Подлинное величие этого композитора зиждется на высоком качестве звукового содержания его музыки, а отнюдь не на характере его идей.

Эта точка зрения должна восторжествовать, и пора освободить Бетховена от ничем не оправданной монополии, взятой над ним «интеллектуалистами», и оставить его тем, кто в музыке ищет одну только музыку. Но, с другой стороны, точно так же пора — и это, может быть, дело еще более неотложное — оградить его от глупости и пошлости недоумков, которые, полагая, что следуют последней моде, с усмешечкой развлекаются тем, что его поносят. Будьте осторожны! Мода скоро проходит.

Как в своем пианистическом творчестве Бетховен вдохновляется роялем, так и в своих симфониях, увертюрах, в камерной музыке он исходит из специфики инструментального ансамбля. Инструментовка никогда не является у него чем-то внешним, вот почему она не бросается в глаза. Глубокая мудрость, с которой он распределяет роли отдельных инструментов, равно как и целых групп, тщательность, которую он вносит в свое инструментальное письмо, и точность, с какой он выражает свою волю, — все это свидетельствует о том, что мы имеем дело с силой прежде всего созидательного порядка.

Вряд ли я ошибусь, утверждая, что именно его способ лепки звукового материала с логической последовательностью привел его к созданию тех монументальных форм, которые составляют его славу.

Есть люди, считающие, что Бетховен плохо инструментовал, что его звучность бедна. Дру-

гие оставляют без внимания эту сторону его искусства, считая инструментовку делом второстепенным и признавая одни только «идеи».

Первые выказывают полное отсутствие вкуса, абсолютное незнание дела и вредную ограниченность мысли. Конечно, рядом с изобилующей красками пышной оркестровкой Вагнера, инструментовка Бетховена покажется тусклой. Подобное же впечатление она, пожалуй, может произвести и в сравнении с лучезарным, искрящимся Моцартом. Дело в том, что музыка Бетховена тесно связана с его инструментальным языком и что именно в сдержанности этого языка она нашла свое наиболее верное и наиболее совершенное выражение. Те, кто упрекает его в бедности, лишены всякого чутья.

Подлинно строгая сдержанность является редчайшим качеством, и оно труднее всего достижимо.

Что же касается тех, кто не придает значения инструментовке Бетховена, видя его величие в «идеях», то они, очевидно, рассматривают всякую инструментовку как одно только внешнее обличье, как раскраску, как своего рода приправу и впадают, хоть и другим путем, в ту же ересь, что и первые.

И те и другие делают большую ошибку, рассматривая инструментовку в отрыве от музыки, которая является ее объектом.

Эта опасная точка зрения на инструментовку, которая в наши дни сочетается с нездоровым пристрастием к оркестровым излишествам, совершенно сбила публику с толку. Находясь под непосредственным влиянием звучности, она не

в состоянии разобраться, является ли эта звучность единым целым с музыкой или же попросту некоей мишурой. Оркестровка сделалась источником восхищения, независимо от того, какова сама музыка. Давно пора поставить вещи на свои места. Довольно с нас оркестровой пестроты и жирной звучности, мы пресытились бесчисленными тембрами, нам больше не нужно этой избыточности, которая искажает сущность инструментального элемента, безмерно раздувает его, превращая его в некую самоцель! Тут предстоит еще большая работа по перевоспитанию.

Вот какие мысли возникли у меня, когда я вновь соприкоснулся с Бетховеном. Это было время, когда я писал Сонату. В дальнейшем мысли эти продолжали развиваться; они преследуют меня и сейчас.

Не успел я поселиться на Ривьере, как пришлось предпринять турне по Центральной Европе Я начал с Варшавы и Праги, затем проехал в Лейпциг и Берлин, где играл свой Концерт под управлением Фуртвенглера. В Берлине я дал еще камерный концерт в зале Блютнера, где дирижировал Октетом, и затем поехал в Голландию. Радушно принятый в «Консертгебоу» Амстердама его знаменитым директором Виллемом Менгельбергом, я играл на одном вечере Концерт под его управлением; через день я повторил его в Гааге, а затем на одном из следующих вечеров дирижировал я.

Затем я поехал в Женеву и Лозанну, чтобы дирижировать своими произведениями и играть под управлением Ансерме. Закончил я свое путешествие концертами в Марселе.

Вскоре мне пришлось покинуть Европу на сравнительно долгое время, так как я заключил контракт на двухмесячное турне по Соединенным Штатам Америки. В первый раз я пересекал Атлантический океан.

Не задерживаясь на описании моих зрительных впечатлений после высадки в Нью-Йорке: небоскребы, движение, освещение, негры, театры, кино, одним словом, все то, что возбуждает, и вполне законно, любопытство иностранцев, — я как музыкант хочу прежде всего сказать, что я встретил в Соединенных Штатах, наряду с ярко выраженным пристрастием к громким именам и всевозможным сенсациям, подлинную любовь к музыке; о ней свидетельствует деятельность многочисленных обществ, занимающихся музыкой, и великолепные оркестры, щедро субсидируемые частными лицами. В этом отношении Соединенные Штаты напомнили мне Германию и Россию. Музыкальные общества, любители и меценаты оказали мне самый горячий и радушный прием, в особенности же г-н Клэренс Мэкей, в то время президент Нью-Йоркской филармонии, по приглашению которого я и предпринял свое путешествие.

Публика была уже знакома с наиболее известными моими произведениями, которые часто исполнялись в концертах, новым было только то, что я сам на этот раз выступил в качестве их исполнителя — дирижера и пианиста. Судя по переполненным залам и овациям, успех был несомненным. Но тогда это можно было приписать обаянию новизны. Только теперь, после моего недавнего путешествия по этой стране,

я мог действительно убедиться в том, на каких серьезных и прочных основаниях зиждется интерес американской публики к моей музыке. Кроме того, в этот раз я был особенно тронут тем, что даже критики, привыкшие слушать знаменитых дирижеров, высоко оценили мое исполнительское искусство. Я был счастлив, что мои десятилетние усилия, положенные на приобретение мастерства, — а оно было нужно мне, чтобы показать публике мое творчество таким, каким я его себе представлял, — не были напрасными, и публика меня понимала. Серьезный интерес американцев к музыке проявляется, между прочим, и в разумном выборе педагогов, которых они приглашают. Множество молодежи, приехавшей во Францию, чтобы закончить свое музыкальное образование, — а после войны это стало традицией, — нашло там первоклассных профессоров в лице Нади Буланже и Исидора Филиппа. Мне было приятно встретить в Соединенных Штатах целую плеяду их учеников, артистов и педагогов, людей с твердыми знаниями и хорошим вкусом. Вернувшись на родину, они занимаются распространением подлинной музыкальной культуры, приобретенной у этих замечательных учителей, и успешно борются с пагубными влияниями и дилетантством дурного тона.

Надеюсь, что когда-нибудь мне представится случай подробнее остановиться на втором моем путешествии в Соединенные Штаты и более обстоятельно высказать мои чувства симпатии и сердечной привязанности к этой новой, смелой, прямодушной и огромной стране.

Возвращаясь к моему путешествию начала 1925 года, перечислю вкратце те города, которые я посетил. Я начал турне с Нью-Йоркской филармонии, где дирижировал несколькими концертами и играл свой Концерт под управлением Менгельберга, а позже — в Бостоне под управлением почтенного Штока. Потом — Филадельфия, Кливленд, Детройт и Цинциннати.

О Чикаго у меня сохранилось теплое и благодарное воспоминание. Мои друзья — композитор Карпентер и его покойная жена Рут — оказали мне самый горячий прием и организовали в мою честь банкет, который сопровождался камерным концертом в «Art Club»* под председательством госпожи Карпентер.

Приглашенный играть Концерт в Филадельфийской филармонии, я должен был вторично туда вернуться при не совсем обычных обстоятельствах. Меня задержали в провинции, и я мог приехать в Филадельфию только после полудня в день концерта. Точно так же и guest conductor** Фриц Райнер из Цинциннати, который должен был заменить отсутствующего Леопольда Стоковского, приехал лишь утром в день концерта, так что ему едва хватило времени подготовить вечернюю программу. Подготовке к исполнению моего Концерта дирижеры обычно отводят несколько репетиций, а нам оставались какие-нибудь полчаса. И тут случилось настоящее чудо: все прошло без сучка и задоринки, как будто и Райнер и оркестр играли это произведение всю жизнь. Несмотря на исключительную

* «Клубе искусств» (англ.).
** Приглашенный на гастроли дирижер (англ.).

технику дирижера и высокое качество оркестра, этот необыкновенный случай никогда бы не мог произойти, если бы Райнер не изучил в совершенстве мою партитуру, которую он заблаговременно успел достать. К нему вполне можно было отнести известную остроту: партитура была у него в голове, а не голова в партитуре.

Я рассказал этот маленький случай с целью показать, что в Америке можно встретить первоклассных музыкантов вроде Фрица Райнера, которых пока еще недостаточно ценят: они остаются в тени, оттесненные на задний план блеском и шумихой знаменитых «stars»* оркестра. Публика относится к этим «звездам» с каким-то стадным восторгом, не замечая, что этими людьми руководит одно только желание отстранить соперников и добиться личного успеха, часто в ущерб тому произведению, которое они исполняют.

Вскоре по возвращении в Европу мне пришлось поехать в Барселону, чтобы дирижировать тремя концертами на фестивале, посвященном моей музыке. По приезде в этот город меня ожидал приятный сюрприз, которого я никогда не забуду. Среди людей, встретивших меня на вокзале, находился маленький пресимпатичный журналист. Когда он меня интервьюировал, ему захотелось чем-нибудь мне польстить, и он сказал: «Барселона ждет вас с нетерпением. Ах, если бы вы знали, как здесь любят вашу „Шехеразаду“ и ваши пляски из „Князя Игоря!“». У меня не хватило мужества его разочаровать.

---

* «Звезд» (англ.).

Другой фестиваль, посвященный моему творчеству, состоялся в апреле в Риме — в «Аугустеуме» — уже под управлением Молинари при моем участии, а также при участии превосходной певицы г-жи Веры Янакопулос. Она выступила затем в камерном концерте под моим управлением.

Вернувшись в мае в Париж, я дирижировал в «Гранд-Опера́» моим «Регтаймом» и повторил свой Концерт в концерте Кусевицкого, посвященном моим произведениям. Затем, побывав на спектаклях «Русских балетов», где возобновили «Пульчинеллу» и «Соловья» в новой постановке Мясина, я возвратился в Ниццу, чтобы провести там летние месяцы, отдохнуть от своих многочисленных путешествий и снова заняться творческой работой.

В Америке я заключил договор с одной граммофонной фирмой на запись некоторых моих сочинений. Это мне подало мысль написать вещь, продолжительность которой соответствовала бы размеру пластинки, длительности ее вращения. Таким образом можно было избежать скучных хлопот по ее дроблению и приспособлению. Так родилась моя Серенада в ля для фортепиано. Я начал ее в апреле с финала и продолжал сочинять в Ницце. Четыре части, составляющие эту вещь, соединены под названием Серенада по образцу Nachtmusik * XVIII века. Их обычно заказывали коронованные меценаты по случаю каких-нибудь торжеств, и они могли состоять,

* Ночной музыки (нем.).

как, впрочем, и сюиты, из различного количества частей.

Подобные пьесы предназначались обычно для более или менее крупных инструментальных ансамблей, мне же захотелось ограничить свою одним полифоническим инструментом и составить ее из небольшого количества частей. Каждую из этих частей я посвящаю наиболее значительным моментам музыкальных празднеств такого рода. Начинаю я с торжественного вступления в характере гимна; за ним следует соло — церемониальное приветствие артиста своему патрону; III часть с ритмически выдержанным движением заменяет различную танцевальную музыку, которую по традиции вкрапливали в серенады и сюиты той эпохи; и, наконец, — подобие эпилога, равноценное подписи с многочисленными каллиграфически выписанными завитками. Назвав мое сочинение Серенадой в ля, я преследовал этим особую цель; дело здесь заключается не в определении тональности, а в том, что я заставляю всю музыку тяготеть к одному звуковому полюсу, который в данном случае есть звук ля.

Работа над этим произведением не слишком меня утомляла и не мешала мне пользоваться отдыхом, который, как мне думалось, я заслужил, и развлечениями, состоявшими главным образом в частых прогулках в автомобиле по берегу моря.

Закончив Серенаду, я почувствовал потребность заняться произведением крупного масштаба. Я думал об опере или оратории на какой-нибудь всем известный сюжет. Мне хотелось

таким образом сосредоточить внимание слушателей не на рассказе, а на самой музыке, которая обрела бы значение и слова и действия.

Мысли мои были заняты этим планом, когда я поехал в Венецию на фестиваль, устроенный «Международным обществом современной музыки», куда меня пригласили сыграть мою Сонату. Я воспользовался этим случаем, чтобы до возвращения в Ниццу проехаться по Италии на автомобиле. Моей последней остановкой была Генуя. Случайно в одной книжной лавке я нашел книгу Иоргенсена о Франциске Ассизском, о которой мне уже приходилось слышать. Когда я стал читать ее, меня поразило одно место, подтвердившее некое мое давнее и глубокое убеждение. Известно, что родным языком святого был итальянский. Но при торжественных обстоятельствах, как, например, в молитве, он употреблял французский (или, может быть, провансальский? Его мать была родом из Прованса). Мне всегда казалось, что для передачи возвышенного душевного состояния необходим особый язык; а не тот, на котором мы говорим каждый день. Вот почему я стал думать о языке, который больше всего подходил бы для задуманного мною произведения, и в конце концов остановился на латыни. Выбор этот представлял еще и то преимущество, что материал, с которым я имел дело, не был мертв, но окаменел, обрел известную монументальность и этим оградил себя от всего банального.

Возвратившись домой, я продолжал обдумывать сюжет моего нового сочинения и решил искать его среди греческих мифов. Мне пришло

в голову, что либретто лучше всего может написать Жан Кокто, мой давнишний приятель, который жил тогда неподалеку от Ниццы и с которым мы часто виделись. Мысль о сотрудничестве с ним меня давно прельщала. Еще и раньше у нас с ним не раз возникали различные планы, но по тем или иным причинам нам никак не удавалось осуществить их. Незадолго до этого я видел его «Антигону», и мне очень понравилась его трактовка античного мифа, которому он придавал современную форму. Кокто — отличный режиссер. Он умеет переосмыслить ценности, видеть и чувствовать деталь, которая всегда играет у него огромную роль. Это относится как к его работе с актерами, так и к декорациям, костюмам и ко всему, вплоть до самых мелких аксессуаров. Еще в прошлом году я имел случай восхищаться этими качествами Кокто в постановке его пьесы «Адская машина», где ему посчастливилось найти себе хорошего помощника в лице талантливого художника-декоратора Кристиана Берара.

В течение двух месяцев я постоянно общался с Кокто. Замысел мой очень ему понравился, и он тотчас же принялся за работу. Мы выбрали сообща сюжет — это была трагедия Софокла «Царь Эдип». Замысел наш мы держали в тайне; нам хотелось сделать сюрприз Дягилеву по случаю двадцатилетия его театральной деятельности, которое должно было праздноваться весною 1927 года.

Оставив Кокто за работой, я предпринял в ноябре новое турне. Прежде всего я поехал в Цюрих, где играл свой Концерт под управлением

д-ра Фолькмара Андреа, и в Базель, где исполнял его с покойным Германом Сутером. Оттуда я заехал ненадолго в Винтертур по приглашению моего друга Вернера Рейнхарта. Здесь наряду с другими пьесами я играл мою первую сюиту из «Пульчинеллы» для скрипки и рояля с прекрасной молодой скрипачкой Элмой Моди. Затем я отправился в Висбаден, чтобы участвовать в качестве солиста (Концерт) в симфоническом концерте под управлением Клемперера. Здесь я впервые встретился с этим выдающимся дирижером, с которым впоследствии мне часто доводилось работать. Для меня это всегда бывало радостно. Я сохраню навсегда дружеское и благодарное воспоминание о наших взаимоотношениях. В Клемперере я нашел не только преданного пропагандиста моих сочинений, но уверенного и блестящего дирижера, человека непосредственного, исполненного великодушия и, что особенно ценно, хорошо понимающего, что точное следование указаниям автора нисколько не ущемляет индивидуальности дирижера.

После камерного концерта в Берлине я поехал во Франкфурт-на-Майне, чтобы принять участие в фестивале из двух концертов, посвященных моим произведениям.

Моим последним этапом был Копенгаген, где по приглашению крупной газеты «Dagens Nyheder» * я дирижировал концертом. В Копенгагенской королевской опере был только что поставлен «Петрушка», возобновленный самим Михаилом

* «Ежедневные новости» (датск.).

Фокиным. Пользуясь моим присутствием, дирекция обратилась ко мне с просьбой провести один из спектаклей. Я с удовольствием это сделал а на следующий день уехал в Париж.

Через несколько дней после моего приезда меня постигло горе: я потерял друга, к которому был искренне привязан. Это был Эрнест Эберт, директор Русского музыкального издательства, основанного г-ном и г-жой Кусевицкими, издателями большей части моих сочинений. Я был очень огорчен смертью этого добрейшего человека, который неизменно принимал близко к сердцу все, что меня касалось. К счастью для меня, покойного заменил его же сотрудник Гавриил Паичадзе, который до настоящего времени продолжает исполнять эти обязанности и который впоследствии стал моим преданным другом.

Под впечатлением этой горестной и неожиданной утраты я вернулся в Ниццу к рождественским праздникам.

В начале нового года я получил от Кокто первую часть окончательного текста «Эдипа» в латинском переводе Жана Даниэлу. Я ждал его уже несколько месяцев с большим нетерпением, стремясь как можно скорее приняться за работу. Надежды, которые я возлагал на Кокто, блестяще оправдались. Лучшего нельзя было и желать: текст этот был совершенен и отвечал всем моим требованиям.

По мере того как я вникал в либретто, мои знания латинского языка, который я изучал еще в гимназии, но, увы, уже много лет как забро-

сил, постепенно оживали, и, с помощью французского текста, я с ним быстро освоился. Как я и предчувствовал, события и образы великой трагедии чудесно воплощались в словах этого языка и приобретали благодаря ему монументальную пластичность, царственную поступь, соответствующую тому величию, которым насыщена древняя легенда.

Какая это радость сочинять музыку на условный, почти что ритуальный язык, верный своему высокому строю! Больше не чувствуешь над собою власти предложения, слова в его прямом смысле. Отлитые в неподвижные формы, которых достаточно, чтобы утвердить их выразительность, слова и их сочетания не требуют никаких комментариев. Текст, таким образом, становится для композитора исключительно звуковым материалом. Он может разложить его так, как хочет, и уделить все свое внимание тому первичному элементу, из которого он состоит, а именно слогу. Не так же ли поступали с текстом старые мастера строгого стиля? Таким же в течение столетий было и отношение церкви к музыке, и это помешало ей впасть в излишнюю чувствительность, а следовательно, и в индивидуализм.

К моему большому огорчению, мне вскоре пришлось прервать работу ради нового концертного турне. Я поехал в Амстердам, Роттердам и Гарлем, а немного позднее — в Будапешт, Вену и Загреб. На обратном пути я остановился в Милане, чтобы встретиться с Тосканини. Он должен был дирижировать «Петрушкой» и «Соловьем», которые было решено поставить весной

в Ла Скала. В Вене я прочел в газетах, что во время одной из репетиций Тосканини оркестровая партитура «Соловья» таинственно исчезла из зала. По-видимому, воспользовавшись тем, что Тосканини ненадолго отлучился, ее похитили с пульта, где за несколько минут до этого маэстро проходил ее с оркестром. Тотчас же были предприняты розыски, и в конце концов партитуру нашли в магазине одного антиквара, который только что купил ее у какого-то неизвестного человека. Этот инцидент, вызвавший в Ла Скала большое волнение, был уже исчерпан к тому времени, когда я приехал в Милан.

Тосканини встретил меня в высшей степени приветливо. Он созвал хоры, просил меня аккомпанировать им на рояле и дать все указания, какие я сочту нужными. Я был поражен, увидев, как он знает мою партитуру в ее мельчайших подробностях и как тщательно он изучает произведения, которые должны исполняться под его управлением. Это свойственное ему качество хорошо всем известно, но мне пришлось впервые столкнуться с этим, когда мы стали работать над одним из моих сочинений.

Все знают, что Тосканини всегда дирижирует наизусть, и приписывают это его близорукости. В наши дни, когда количество «знаменитых» дирижеров значительно возросло за счет падения их мастерства и общей культуры, управлять оркестром без партитуры стало модным, и этим часто кичатся. Но за этим чисто показным блеском не скрывается ничего сверхъестественного. Дирижировать без партитуры не столь уже большой риск (если пьеса не слишком сложна в смы-

сле метра и ритма,— в таких случаях за нее и не берутся по вполне понятной причине) — дирижер, обладающий минимальной уверенностью в себе и апломбом, легко выйдет из положения. Но это отнюдь не доказывает, что дирижер этот знает партитуру. По отношению же к Тосканини на этот счет никаких сомнений быть не может. Его память сделалась притчей, ни одна мелочь от него не ускользает: стоит лишь побыть на одной из его репетиций, и вы в этом убедитесь. Мне никогда не приходилось встречать у дирижера, пользующегося всемирной известностью, такой самоотверженности, добросовестности, такой артистической честности. Как обидно, что при его неиссякаемой энергии, при его чудесном таланте он почти всегда исполняет вещи заигранные, что его программы не объединяет никакая общая идея и что он так неразборчив в выборе современного репертуара! Пусть только меня не поймут неправильно. Я далек от мысли упрекать Тосканини в том, что на своих концертах он исполняет, например, произведения Верди. Напротив, я жалею, что он, дирижируя ими в таких чистых традициях, не делает этого чаще. Это дало бы ему возможность освежить обычные симфонические программы, составленные всегда по одному шаблону и нестерпимо отзывающие плесенью. Если мне скажут, что мой пример неудачен, так как Верди — автор произведений исключительно вокальных, я отвечу, что отрывки из вагнеровских опер, специально аранжированные для эстрады и без конца исполняемые повсюду, тоже извлечены из так называемых вокальных произведений

и не представляют собой симфонической формы в собственном смысле этого слова.

Обрадованный тем, что мое произведение попало в руки этого большого мастера, я вернулся в Ниццу. Но не прошло и месяца, как я получаю телеграмму от дирекции Ла Скала, в которой меня извещают, что Тосканини заболел, и просят, чтобы я дирижировал спектаклем сам.

Я дал согласие и поехал в начале мая в Милан, где дирижировал целым рядом представлений моей оперы «Соловей» с несравненной Лаурой Пазини и балетом «Петрушка», поставленным в хороших традициях балетмейстером Романовым. Меня восхищали высокое качество и суровая дисциплина оркестра Ла Скала, с которым несколькими неделями позже я имел удовольствие снова встретиться, когда, по приглашению графа Чиконьи, председателя общества «Ente Concerti Orchestrali»,* я вернулся в Милан для исполнения своего Концерта.

Конец лета, осень и зиму я почти не отлучался из дому, целиком поглощенный работою над «Эдипом». По мере того как я погружался в материал, проблема выдержки [tenue], сдержанности выражения в музыкальном произведении вставала передо мной во всей своей полноте. Я употребляю здесь слово выдержка не в узком его понимании, но придавая ему более широкий смысл, более глубокое значение.

Подобно тому, как латынь, не употребляемая в обыденной жизни, обязывала меня к известной выдержке, так и музыкальный язык требо-

---

* «Симфонических концертов» (итал.).

вал некоей условиой формы, которая сдерживала бы музыку в строгих границах, не давая ей растекаться в авторских импровизациях, часто гибельных для произведения. Я добровольно поставил себя в известные рамки тем, что выбрал язык, проверенный временем и, так сказать, утвержденный им.

Необходимость ограничения, добровольно принятой выдержки берет свое начало в глубинах самой нашей природы и относится не только к области искусства, но и ко всем сознательным проявлениям человеческой деятельности. Это потребность порядка, без которого ничего не может быть создано и с исчезновением которого все распадается на части. А всякий порядок требует принуждения. Только напрасно было бы видеть в этом помеху свободе. Напротив, сдержанность, ограничение способствуют расцвету этой свободы и только не дают ей перерождаться в откровенную распущенность. Точно так же, заимствуя уже готовую, освященную форму, художник-творец нисколько этим не стеснен в проявлении своей индивидуальности. Скажу больше: индивидуальность ярче выделяется и приобретает бо̀льшую рельефность, когда ей приходится творить в условных и резко очерченных границах. Это и заставило меня прибегнуть к скромным и безымянным формулам далекой эпохи и широко пользоваться ими в моей опере-оратории «Эдип», суровый и торжественный характер которой как нельзя более к этому подходил.

14 марта 1927 года я закончил партитуру. Как я уже говорил, мы с Кокто решили испол-

нить впервые это произведение во время спектаклей Дягилева в Париже по случаю двадцатой годовщины его театральной деятельности, которая приходилась как раз на весну этого года. Мы, его друзья, хотели отметить редкий в анналах театра факт, когда антреприза чисто артистического характера, без всякой надежды на материальную выгоду, смогла просуществовать в течение такого долгого периода и выдержать все испытаиия, в том числе и мировую войну, исключительно благодаря неукротимой энергии и стойкому упорству одного человека, беззаветно влюбленного в свое дело. Мы готовили ему сюрприз, и нам удалось сохраиить все это в тайне до последней мииуты, что было бы невозможно, если бы нам вздумалось ставить балет, так как в этом случае участие Дягилева потребовалось бы с самого начала. Так как у нас не было ни времени, ни денег для театральной постановки «Эдипа», мы решили показать его в концертном исполнении. И без того уже солисты, хоры и оркестр требовали больших расходов, и мы никогда не смогли бы осуществить наш замысел, если бы и на этот раз нам не помогла княгиня Эдмон де Полиньяк.

Первое исполнение «Эдипа» состоялось 30 мая в театре Сары Бернар, и за ним последовали еще два под моим управлением. Но обстоятельства, при которых исполнялось мое произведение, опять оказались неблагоприятными: оратория шла между двумя действиями балета. Вполне естественно, что публика, пришедшая рукоплескать танцевальному спектаклю, была разочароваиа подобным контрастом и оказалась неспособной сосре-

доточиться на чисто слуховом восприятии. Вот почему последующие постановки «Эдипа», уже как оперного спектакля, под управлением Клемперера в Берлине и затем в концертном его исполнении под моим управлением в Дрездене, Лондоне и Париже в зале Плейель, удовлетворили меня гораздо больше.

В июне я провел две недели в Лондоне, где, кроме «Эдипа», который прошел под моим управлением в «Бритиш Бродкастинг Корпорэйшн», я еще дирижировал своими балетами на спектакле, данном Дягилевым в мою честь. Находившийся тогда в Лондоне Альфонс XIII, верный поклонник «Русских балетов», почтил этот спектакль своим присутствием.

Во время моего пребывания в Лондоне мне удалось быть на прекрасном концерте, посвященном творчеству Мануэля де Фалья. Он дирижировал сам с точностью и четкостью, заслуживающими самой высокой похвалы, своим замечательным «El Retablo de Moese Pedro»,* в котором принимала участие Вера Янакопулос. С истинным удовольствием я прослушал также его Концерт для клавесина или фортепиано ad libitum,** который сам он исполнял на фортепиано.

На мой взгляд, в обоих этих произведениях виден несомненный рост его большого таланта, решительно освободившегося из-под пагубного для него влияния фольклора.

Примерно в то же время я получил предложение от Library of Congress*** в Вашингтоне напи-

---

* «Балаганчиком маэстро Педро» (исп.).
** По желанию (лат.).
*** Библиотеки издательства Конгресса (англ.).

сать балет для фестиваля современной музыки. На фестивале этом должны были быть представлены несколько произведений, специально для него написанных несколькими композиторами. Все расходы по этим спектаклям взяла на себя щедрая американская меценатка г-жа Элизбет Спрэиг-Кулидж. Мне предоставили самому выбрать сюжет и ограничили только длительность произведения, которая не должна была превышать получаса, и количественный состав оркестра, обусловленный небольшими размерами помещения. Это предложение мне очень улыбалось, так как в то время я был более или менее свободен и мог осуществить давно прельщавший меня замысел: написать балет на какой-нибудь мотив или сюжет из греческой мифологии, образы которого в несколько измененном виде были бы переданы так называемым классическим танцем.

Я остановился на теме Аполлона Мусагета, то есть водителя муз, вдохновляющего каждую из них в ее искусстве. Число муз я ограничил тремя, избрав Каллиопу, Полимнию и Терпсихору, как наиболее характерных для хореографического искусства. Каллиопа, получающая от Аполлона стилос для письма и дощечки, олицетворяет поэзию и ее ритм. Полимния с пальцем у рта воплощает мимику. Кассиодор говорит: «Эти говорящие пальцы, это красноречивое молчание, эта выразительность жеста являются, по преданию, изобретением музы Полимнии. Она хотела показать, что люди могут выражать свои желания без помощи слов». И, наконец, Терпсихора, соединяющая в себе ритм поэзии и красноречие жеста, от-

крывает миру танец и благодаря этому находит себе почетное место среди муз Мусагета.

После нескольких аллегорических танцев, предназначенных для исполнения в традиционном стиле классического балета (па д'аксьон, па де-дё, вариации, кода), Аполлон в апофеозе ведет муз во главе с Терпсихорой на Парнас, который будет отныне их жилищем. Я предпослал этой аллегории пролог, изображающий рождение Аполлона. «Схватки начались, — говорится в мифе, — и Лето почувствовала приближение родов, и она охватила обеими руками ствол пальмы, и оперлась коленями на нежную траву, и земля под ней улыбнулась, и ребенок прянул к свету... Богини чисто и целомудренно омыли его в прозрачной воде, и запеленали его в белую, свежую ткань, и скрепили эту ткань золотым поясом».

Когда, восхищаясь красотой линий классического танца, я мечтал о такого рода балете, в воображении моем вставал так называемый «белый балет», в котором, на мой взгляд, выявлялась самая сущность танцевального искусства. Мне казалось, что, освободившись от многоцветных украшений и нагромождений, танцы обретут удивительную свежесть. Именно эти качества и вдохновили меня на сочинение музыки, такой же по своему характеру. Наиболее подходящим для этой цели показалось мне диатоническое письмо, а сдержанность этого стиля обусловила мой выбор инструментального ансамбля. Прежде всего я отверг общепринятый оркестр из-за разнородности образующих его элементов: целые группы струнных, деревяниых, медных, ударных. Я исключил также гармонические ансамбли (деревянные и медные),

звуковые эффекты которых слишком часто использовались за последнее время, и остановился на смычковых.

Оркестровое употребление этих инструментов довольно давно сбилось с верного пути, и об этом приходится пожалеть. Либо инструментам этим приходится поддерживать динамические эффекты, либо их низводят до роли чисто красочного элемента. Должен сознаться, что и сам я грешил тем же. Первоначальное назначение смычковых инструментов, определившееся у них на родине, в Италии,— а состояло оно прежде всего в культуре пения, мелодии — забылось, и на все это были свои причины. Дело в том, что во второй половине XIX века наступила, по-видимому, вполне закономерная реакция против пришедшего в упадок мелодического искусства, которое застыло в готовых формах, чем только опошлило их музыкальный язык, и вместе с тем пренебрегало многими другими элементами музыки. Но, как это часто бывает, из одной крайности ударились в другую. Потеряв вкус к мелодии как к самодовлеющей ценности, ею как таковой перестали пользоваться и таким образом утратили всякий критерий оценки ее красоты. Возвращение к изучению и к разработке мелодии с точки зрения исключительно музыкальной показалось мне своевременным и даже настоятельно необходимым. Вот почему мысль написать музыку, где все бы тяготело к мелодическому принципу, неудержимо меня привлекала. Ведь какая это радость — окунуться в многотембровое благозвучие струн и насытить им мельчайшие частицы полифонической ткани! Чем же лучше всего передать очищен-

ный рисунок классического танца, как не потоком мелодии, льющимся в непрерывном пении струн!

С июля этого года я принялся за сочинение «Аполлона». Эта работа поглощала меня целиком, и, не желая от нее отвлекаться, я отложил все назначенные на осень концерты. Я съездил только в Париж по приглашению моих друзей, отца и сыновей Лион, которые управляли фирмой Плейель, чтобы принять участие вместе с Равелем в открытии их нового большого концертного зала. На этом торжестве, где присутствовали правительственные верхи, я дирижировал сюитой из «Жар-птицы», а Равель — своим Вальсом. Фирма Плейель только что рассталась со своей почти столетней резиденцией на улице Рошешуар и переехала в новое помещение на улице Сент-Оноре, где мне была предоставлена студия. Вместе с тем фирма Плейель уступила фирме «Duo Art» (Эолиан компани), которая заключила со мной новый договор, все ролики с записями моих сочинений для механического рояля, в связи с чем мне приходилось часто ездить в Лондон.

В начале 1928 года я закончил сочинение музыки «Аполлона». Мне оставалось довести до конца оркестровую партитуру, и так как эта работа не занимала всего моего времени, часть его я смог посвятить поездкам и концертам.

Скажу о двух концертах в зале Плейель, где исполнялась «Весна священная». Концерты эти были для меня очень важны, так как в Париже впервые слушали эту вещь под моим управлением. Не мне судить о том, как я дирижировал. Могу только сказать: опыт дирижера, который

я приобрел в многочисленных турне, где мне пришлось иметь дело с оркестрами самого разного качества, помог мне добиваться от этих оркестров именно того, чего я хотел и как я этого хотел.

В отношении «Весны священной», которой я впервые готовился дирижировать, мне было особенно важно установить в некоторых частях («Величание избранницы», «Взывание к праотцам», «Священная пляска») точный размер, меняющийся потактно, передавая его в соответствии с имеющимися обозначениями. Хоть это и может показаться читателю чисто профессиональной тонкостью, я считаю необходимым на этом настаивать. Ведь за исключением немногих (как, например, Монтё и Ансерме) дирижеры часто слишком развязно обходят метрические трудности этих страниц, искажая таким образом мою музыку и мои авторские намерения. И вот что происходит: одни дирижеры, боясь ошибиться в чередовании тактов различного размера, не стесняются, для облегчения своей задачи, уравнивать длительность тактов. Естественно, что при таком способе сильные и слабые доли перемещаются, и тут уже самим музыкантам приходится справляться с трудной задачей — восстанавливать акцентировку, нарушенную произволом дирижера. А сделать это настолько трудно, что если и не происходит катастрофы, то ждешь ее с минуты на минуту и все время находишься в состоянии невыносимого напряжения.

Другие дирижеры даже не пытаются разрешить поставленную перед ними задачу и попросту превращают музыку в неизъяснимый сумбур, который они пытаются замаскировать бешеною

жестикуляцией. Слушая эти «артистические интерпретации», начинаешь проникаться глубоким уважением к честному труду ремесленника. И я должен с горечью признать, что редко приходится встречать артистов, хорошо знающих свое ремесло и умело им пользующихся. Иные просто презирают его и считают чем-то низким и недостойным.

В конце февраля я поехал в Берлин, чтобы присутствовать на премьере «Эдипа», поставленного в Государственной опере Клемперером. Это было то, что немцы называют Uraufführung, то есть мировая премьера, так как в виде оперы произведение это вообще шло впервые. Исполнение «Эдипа», за которым следовали «Мавра» и «Петрушка», было первоклассным. Надо сказать, что в эту эпоху музыкальная жизнь в Германии била ключом. В противоположность охранителям старых довоенных доктрин, свежая и восторженная публика принимала новые проявления современного искусства с благодарностью и радостью. Германия определенно становилась центром музыкального движения и не жалела ничего для его процветания. По этому поводу мне хочется назвать такие организации, как «Rundfunk» * в Берлине и во Франкфурте-на-Майне, чья просвещенная деятельность в области музыкальной культуры была очень значительна, и в особенности отметить неустанную работу прекрасного дирижера франкфуртского радио Ганса Розбауда, который, будучи человеком с большим вкусом, своей энергией, опытом и преданностью делу

* Радиовещание (нем.).

довел эту организацию в короткое время до подлинного художественного расцвета. Я часто бывал тогда в Германии, и всегда с одинаковым удовольствием.

Продирижировав «Весной священной» на двух концертах в Барселоне, где еще не слыхали этого произведения, я отправился в Рим, чтобы дирижировать там моим «Соловьем» в Королевской опере, недавно преобразованной из старого театра Костанци. Первоначально дирекция намеревалась поставить также «Эдипа», который только что (одновременно с постановкой в Берлине) прошел в Вене под управлением Шалька. Но ей пришлось отложить этот проект, так как она была перегружена новыми постановками, приуроченными к открытию Королевской оперы.

Затем я отправился в Амстердам, чтобы дирижировать «Эдипом» в «Консертгебоу», который отмечал свою сорокалетнюю годовщину целой серией крупных музыкальных мероприятий. Стоящий все на той же высоте прекрасный оркестр «Консертгебоу»; великолепные мужские хоры королевского общества «Аполло»; первоклассные солисты (среди них г-жа Елена Садовен — Иокаста и Луи ван Тюльдер — Эдип); превосходный лектор доктор Пауль Хюф и прием, оказанный публикой моему произведению,— все это оставило неизгладимое впечатление, вспоминать которое мне всегда приятно.

Вскоре после этого я дирижировал «Эдипом» в Лондоне и Париже. В Лондоне это было в «Бритиш Бродкастинг Корпорэйшн». Учреждение это, с которым я работаю уже в течение нескольких лет и с которым сохраняю до сих пор самые луч-

шие отношения, заслуживает особого внимания. Несколько опытных и культурных людей, и среди них мой давнишний друг Эдуард Кларк, сумели организовать в центре этой огромной, разнородной по составу организации небольшую группу, которая с похвальной энергией пропагандирует современную музыку и проявляет большое упорство, отстаивая свое дело. Би-Би-Си сумела образовать первоклассный оркестр, который безусловно может соревноваться с лучшими ансамблями мира.

По этому поводу я хочу здесь сказать несколько слов об английских музыкантах. То обстоятельство, что в Англии давно уже не появлялось крупных творческих индивидуальностей в области музыки, дало повод сделать неверные выводы относительно музыкальных способностей и склонностей англичан. Утверждают, например, что у англичан нет музыкального чутья. Мой собственный опыт убеждает меня в противном. Во всех случаях, когда мне приходилось иметь дело с представителями этой нации, я мог только радоваться их способностям, их пунктуальности, их честному и сознательному отношению к работе, и меня всегда поражала та искренняя и непосредственная восторженность, которая, вопреки сложившемуся в других странах нелепому предубеждению, очень характерна для англичан. И я говорю здесь не только об артистах оркестра, но также о хористах и певцах-солистах, столь же искренне преданных своему делу. Поэтому не удивительно, что я всегда был более чем удовлетворен исполнением моих произведений, а на

этот раз — «Эдипа», в котором эти артисты в полной мере показали свои превосходные качества.

Пользуюсь случаем выразить мое горячее восхищение уважаемому английскому дирижеру сэру Генри Вуду, первоклассному музыканту, высокие достоинства которого я мог оценить еще недавно (осенью 1934 г.) в концерте, где я дирижировал «Персефоной», а он в совершенстве провел «Жар-птицу» и «Фейерверк» и помог мне своей уверенной рукой при исполнении моего «Каприччо». Вернувшись в Париж 19 мая, я играл под превосходным управлением Бруно Вальтера, который благодаря своему исключительному мастерству очень облегчил мне мою задачу: с ним мне нечего было бояться пассажей, опасных в отношении ритма и являющихся камнем преткновения для многих дирижеров

Несколькими днями позже я дирижировал «Эдипом» в зале Плейель. На этот раз концертное исполнение «Эдипа» перед публикой, которую привлекала исключительно музыка, произвело, разумеется, совершенно иное впечатление, чем за год до того, когда эта опера шла среди спектаклей «Русских балетов».

В связи с «Эдипом» вспоминаю, что я узнал в это время о том, что произведение мое исполнялось в Ленинграде в государственной Академической капелле под управлением М. Климова, который еще раньше дирижировал «Свадебкой». Что же касается театральных спектаклей, то тут мне в России не повезло. При старом режиме не было поставлено ни одно из моих сочинений. Новый строй вначале как будто заинтересовался моей музыкой. На сценах государственных ака-

демических театров были поставлены мои балеты «Петрушка», «Жар-птица» и «Пульчинелла». Попытка поставить «Байку про Лису» оказалась неудачной, и вещь эта была скоро снята. Но с тех пор,—а прошло уже более десяти лет,— в репертуаре этих театров сохранился только «Петрушка», да и то дают его очень редко. Что же касается «Весны священной», «Свадебки», «Солдата», «Эдипа», «Аполлона», «Поцелуя феи» и моего последнего произведения — «Персефоны», то они в России до сих пор не видели света рампы. Из этого я заключаю, что даже перемена режима не в силах разрушить старую истину: нет пророка в своем отечестве. Это становится особенно очевидным, когда подумаешь, что в США за несколько последних лет при содействии «Лиги композиторов» были поставлены под управлением Леопольда Стоковского одно за другим: «Весна священная», «Свадебка» и «Эдип», в Нью-Йорке в «Метрополитен-Опера» — «Петрушка» и «Соловей» и совсем недавно в Филадельфии под управлением Г. Смоленза — «Мавра».

27 апреля в Вашингтоне состоялось первое представление моего балета «Аполлон Мусагет» в постановке Адольфа Больма. На спектакле этом я не присутствовал и поэтому сказать о нем ничего не могу. Меня, естественно, в гораздо большей степени интересовала премьера этого произведения в Париже у Дягилева, тем более что на этих балетных спектаклях оркестром должен был дирижировать я сам. Состав ансамбля был невелик, и мне хватило четырех подготовительных репетиций. Это дало мне возможность подробнейшим образом пройти партитуру с музыкантами,

приглашенными из лучших симфонических организаций Парижа. С артистами этими мне приходилось часто работать, и я их хорошо знал.

Как я уже говорил, «Аполлон» был написан для ансамбля струнных инструментов (смычковых). Особенности моей музыки требовали шести групп струнных инструментов вместо обычного квартета, как его принято называть, или, вернее даже, квинтета, составляющего ядро симфонического оркестра (1-е и 2-е скрипки, альты, виолончели и контрабасы). Ввиду этого я добавил шестую группу, а именно вторые виолончели. Так образовался инструментальный секстет, каждой группе которого была отведена совершенно определенная роль. Благодаря этому было достигнуто пропорциональное соотношение количества инструментов для каждой из этих групп.

Насколько все эти соотношения были важны для ясности и пластичности музыкальных линий, я отчетливо понял на одной из репетиций «Аполлона», проведенной Клемперером в Берлине. С самого начала меня поразил очень смутный характер звучности и в то же время — чрезмерный резонанс. Отдельные группы, вместо того чтобы четко выделяться на фоне ансамбля, сливались с ним до такой степени, что все, казалось, тонуло в каком-то неопределенном гудении. Все это произошло невзирая на то, что дирижер прекрасно знал мою партитуру и тщательнейшим образом придерживался моих темпов и нюансов, и было вызвано только тем, что не предусмотрели соотношений, о которых я говорил выше. Я тотчас же обратил на это внимание Клемперера, и он

сделал по моим указаниям все надлежащие изменения.

В самом деле — его ансамбль состоял из 16 первых и 14 вторых скрипок, 10 альтов, 4 первых и 4 вторых внолончелей и 4 контрабасов. В новый же ансамбль вошли 8 первых и 8 вторых скрипок, 6 альтов, 4 первых и 4 вторых виолончели и 4 контрабаса. Это изменение сразу же дало тот эффект, к которому я стремился. Все стало ясно и четко.

Как часто приходится нам, авторам, быть в зависимости от таких вот обстоятельств, на первый взгляд кажущихся нам совсем незначительными! Как часто они-то именно и определяют впечатление слушателя и самый успех произведения! Публика, естественно, не отдаст себе в этом отчета и судит о произведении по тому, как оно исполнено. Композиторы могли бы с полным основанием завидовать участи художников, скульпторов, писателей, которые общаются непосредственно с публикой, не прибегая ни к каким посредникам.

12 июня я дирижировал в Париже, в театре Сары Бернар, первым представлением «Аполлона Мусагета». Как спектакль этот балет дал мне большее удовлетворение, чем «Свадебка», последнее, что от меня получил Дягилев.

Балетмейстер Джордж Баланчин поставил танцы именно так, как мне этого хотелось, то есть в духе классической школы. С этой точки зрения спектакль был настоящей удачей. По сути дела, это была первая попытка воскресить академический танец в произведении современном и написанном специально для этой цели.

Баланчин, проявивший много мастерства и фантазии в ранее поставленных балетах (между прочим, в очаровательном «Барабау» Риети), нашел для постановки танцев «Аполлона» группы, движеиия, линии большого благородства и изящной пластичности, навеянной красотою классических форм. Как образованному музыканту,— он учился в Петербургской консерватории,— Баланчину легко было понять мою музыку в ее мельчайших деталях, и он четко передал мой замысел, создав прекрасное хореографическое произведение. Что же касается артистов балета, то они были выше всяких похвал. Грациозная Никитина с ее необычайною чистотою линий танца чередовалась в роли Терпсихоры с обаятельной Даниловой, Чернышевой и Дубровской, хранительницами лучших классических традиций; Сергей Лифарь, тогда еще совсем юный, хорошо все понимающий, увлеченный своим искусством,— все они создавали незабываемый ансамбль.

Но в том, что касалось декоративной части, включая сюда и костюмы, я далеко не был удовлетворен. И здесь я не разделял точку зрения Дягилева. Как я уже говорил, спектакль этот представлялся моему воображению как балет в белых пачках, в строгом и условном театральном пейзаже, и всякое произвольное украшательство неизбежно искажало бы мой первоначальный замысел. Но Дягилев, боясь, что замысел этот окажется чересчур простым, и, как всегда, ища новизны, захотел усилить зрелищную сторону спектакля. Декорации и костюмы он поручил Андре Бошану, провинциальному художнику, мало из-

вестному парижской публике, который у себя на родине занимался живописью, чем-то напоминавшей работы таможенника Руссо. Все, что он сделал, было в общем достаточно занятно, но, как я и боялся, оказалось совсем не тем, чего я хотел.

Мое произведение было очень хорошо принято, успех даже превзошел мои ожидания, так как в «Аполлоне» нет тех элементов, которые способны сразу вызывать восторг у публики.

Сразу же после этого я поехал в Лондон дирижировать первым представлением «Аполлона». Как это всегда бывало в Англии, где «Русские балеты» пользуются старинной и неизменной симпатией, спектакль имел большой успех, и трудно было установить, к какой стороне произведения он относится: к музыке ли, к автору ли, к артистам, хореографии, сюжету или декорациям.

В тот год мне совсем не пришлось отдыхать. Я провел лето в Эшарвине на озере Аннеси. Сняв комнату в доме каменщика у самой дороги, я поставил туда рояль. Я никогда не мог сосредоточенно работать, если знал, что кто-то в это время меня слышит. Поэтому я считал невозможным ставить рояль в пансионе, где жил со своей семьей. Я выбрал эту уединенную комнату, надеясь найти в ней, вдали от надоедливых соседей, тишину и уединение. Рабочий, который сдавал мне комнату, занимал остальное помещение сам с женой и детьми. Он уходил с утра, и наступала тишина, которая длилась до полудня, когда он возвращался с работы. Все садились за стол. Сквозь щели перегородки, отделявшей меня от них, ко мне в комнату врывался едкий и тошнотворный запах сала́ми и прогорклого масла,

от которого меня мутило. Каменщик начинал грубить своим домашним, которые отвечали ему тем же, а потом, выйдя из себя, набрасывался с дикой руганью на жену и детей. Жена сначала пыталась что-то ему возразить, а потом разражалась рыданиями, хватала ревущего ребенка и убегала; муж гнался за нею. Все это повторялось изо дня в день с безысходной методичностью. С отчаянием и тоской ждал я приближения последнего часа моих утренних занятий. К счастью, мне не надо было возвращаться туда после обеда, время это я посвящал работам, в которых мог обойтись без рояля. Как-то раз вечером, когда я спокойно сидел с сыновьями на террасе пансиона, в ночной тишине раздались душераздирающие крики — звали на помощь. Я сразу же узнал голос жены каменщика. Вместе с сыновьями я быстро перебежал через небольшую лужайку, отделявшую нас от дома, откуда доносились крики. Все было тихо. Очевидно, там услыхали наши шаги. На другой день, по просьбе хозяина пансиона, мэр деревни, которому были известны нравы этой прелестной семейки, сделал выговор бесноватому каменщику за его грубость. И тут повторилась знаменитая сцена из «Лекаря поневоле». Подобно Мартине, жена решительно приняла сторону мужа и заявила, что не имеет никакого повода на него жаловаться.

Вот в какой атмосфере я работал над партитурой «Поцелуя феи».

Я был еще занят окончанием музыки «Аполлона», когда, в конце 1927 года, получил предложение г-жи Иды Рубинштейн написать балет для ее спектаклей. Художник Александр Бенуа, ра-

ботавший с ее труппой, предложил мне два варианта. Один из них имел все основания меня заинтересовать. Предстояло создать произведение, вдохновленное музыкой Чайковского.

Я нежно любил творчество Чайковского, и к тому же спектакли намечались на ноябрь и должны были совпасть с 35-летней годовщиной со дня его смерти. Все это побудило меня принять это предложение. Я получал возможность принести свою искреннюю дань восхищения замечательному таланту этого композитора.

Мне предоставили полную свободу выбора сюжета и сценария балета, и я принялся за поиски подходящей канвы в литературе XIX века, стараясь держаться направления, характерного и близкого по духу музыке Чайковского. Мысли мои обратились к большому поэту с нежной и чуткой душой, чья беспокойная натура, одаренная богатым воображением, во многом была родственна Чайковскому — к Хансу-Кристиану Андерсену, с которым у него в этом отношении было много общего. Достаточно вспомнить «Спящую красавицу», «Щелкунчика», «Лебединое озеро», «Пиковую даму» и ряд других вещей в его симфоническом творчестве, чтобы убедиться, насколько все фантастические сюжеты были близки его сердцу.

Перелистывая хорошо знакомые сочинения Андерсена, я наткнулся на давно забытую сказку, которая показалась мне как нельзя более подходящей для моего замысла. Это была чудесная сказка «Снежная королева». Я взял эту тему и развил ее следующим образом: фея отмечает своим таинственным поцелуем ребенка в день его

рождения и разлучает его с матерью. Двадцать лет спустя, в ту минуту, когда молодой человек достигает величайшего счастья, фея вновь дарит ему роковой поцелуй и похищает у земли, чтобы вечно обладать им в мире высшего блаженства. Я собирался почтить творчество Чайковского, и сюжет этот показался мне тем более подходящим, что я видел в нем некую аллегорию: муза точно так же отметила великого композитора своим роковым поцелуем, таинственная печать которого ощутима во всех его творениях. В том, что касалось постановки, я дал полную свободу художнику и балетмейстеру, но все же моим тайным желанием было поставить мое произведение в духе классического балета по примеру «Аполлона». Я представлял себе, что танцы фантастнческих персонажей будут исполнены в белых пачках, в сельскнх же сценах, которые развертываются среди швейцарского пейзажа, действующие лица, одетые в костюмы туристов, будут смешиваться с толпою приветливых традиционно-театральных поселян.

Все лето я не двигался с места, если не считать одного концерта в Шевенингене: у меня было очень мало временн на выполнение этой довольно кропотливой работы, так как сроки спектаклей г-жи Рубинштейн были не за горами.

Я терпеть не могу, когда меня торопят, и каждый раз боюсь, что в последнюю минуту могут явиться какие-либо непредвиденные помехи. Поэтому я пользовался каждым часом, который у меня был, чтобы подвннуть мое сочинение возможно дальше и ничего не откладывать. Я счи-

тал, что утомление в начале работы не так страшно, как гонка в конце.

Насколько я боялся растрачивать свое время по мелочам, можно судить по следующему маленькому эпизоду. Когда я ехал в Париж, чтобы вернуться оттуда в Ниццу, я заметил, проснувшись утром в поезде, что мы находимся вовсе не в предместье Парижа, а где-то среди совершенно незнакомого мне пейзажа. Мне сказали, что, ввиду большого количества добавочных поездов для возвращающихся с каникул, наш поезд был направлен на Невер и придет в Париж с четырехчасовым опозданием. Не было ни одной станции, где можно бы было поесть, негде даже было достать кусок хлеба, но я тем не менее обрадовался неожиданному приключению и все эти четыре часа работал в своем купе.

Настоятельная необходимость закончить музыку балета и инструментовку в короткий срок помешала мне следить за работой Брониславы Нижинской, которая ставила танцы по мере того, как я посылал ей законченные части из Эшарвина и Ниццы. Поэтому я смог ознакомиться с ее хореографией лишь незадолго до первого спектакля, когда главные сцены были уже поставлены. Некоторые моменты были удачны и достойны таланта Нижинской. Но зато оказалось немало других, с которыми я не мог согласиться и постарался бы изменить их, если бы присутствовал с самого начала на репетициях. Но было уже поздно вмешиваться в ее работу, и волей-неволей пришлось все оставить как есть. Нет ничего удивительного, что при таких обстоя-

тельствах хореография «Поцелуя феи» не слишком-то меня восхитила.

Мне великодушно предоставили четыре репетиции с прекрасным оркестром Оперы. Они были очень трудоемкими, так как всякий раз мне приходилось страдать от ужасной системы переходящих выходных дней, которая пагубно отражается на исполнении. Дело в том, что на каждой репетиции тот или иной оркестрант может быть неожиданно заменен другим. В связи с этим стоит вспомнить забавную историю, которую часто рассказывают, приписывая ее то одному, то другому дирижеру. Дирижер этот, приведенный в отчаяние тем, что на репетициях за пультами каждый раз появлялись новые лица, обратил на это внимание артистов оркестра, призвав их всех следовать примеру одного оркестранта-солиста, который аккуратно присутствовал на всех репетициях. И вот, выслушав слова дирижера, музыкант этот встает, благодарит его и заявляет, что он очень сожалеет, но в день концерта его будет заменять другой.

Этот балет прошел два раза под моим управлением в «Гранд-Опера» на спектаклях г-жи Рубинштейн (27 ноября и 4 декабря), один раз в театре де ля Монне в Брюсселе и один раз — в Монте-Карло. Эти два спектакля были великолепно проведены, один — Корнелем де Тораном, другой — Густавом Клоцем. В последний раз балет «Поцелуй феи» шел приблизительно в тот же период в Милане, в театре Ла Скала, после чего г-жа Рубинштейн сняла его с репертуара. Несколько лет спустя Бронислава Нижинская поставила этот балет заново в театре Колон в Буэ-

нос-Айресе, где еще до этого показала «Свадебку». Оба произведения имели большой успех. Впрочем, это был не единственный случай. За последние восемь лет большинство моих симфонических и театральных сочинений часто исполнялось в Буэнос-Айресе, и публика этого города могла составить себе о них вполне правильное представление благодаря прекрасному управлению Ансерме.

По примеру других моих балетов я сделал из «Поцелуя феи» оркестровую сюиту, которая, ввиду небольшого состава оркестра, может быть исполнена без особых трудностей. Я часто ею дирижирую и тем более люблю это делать, что здесь я испробовал новую для меня манеру письма и оркестровки и что все эти приемы я мог свободно раскрыть моим слушателям через такую музыку, которая легко воспрнннмается с первого же раза.

В начале сезона 1928/29 года образовалась новая организация, известная под названием «Парнжского симфоннческого оркестра» [O. S. P.], созданная благодаря старанням Ансерме, который стал ее главным дирижером. Приглашенный этой организацией, я дирижировал в ноябре двумя концертамн в Театре Елисейских полей, и для меня было истинным удовольствием работать с этими молодыми, прекрасно дисциплинированными музыкантами, полными доброй воли. Там не было этой отвратительной системы переходящих выходных дней, на которую жалуются все дирнжеры и от которой мне самому пришлось страдать через несколько дней на репетициях «Поцелуя феи».

Приблизительно в это время я заключил контракт на несколько лет с «Колумбией», крупной компанией граммофонных пластинок, которая приобретала монопольное право на запись моих произведений в моем исполнении как пианиста и как дирижера. Работа эта меня очень интересовала, так как тем самым я получал возможность уточнять и закреплять все, что я сочинял, гораздо лучше, чем на механических нотных роликах.

И действительно, пластинки эти, очень совершенные в техническом отношении, имеют значение документов, которые могут служить руководством для исполнения моей музыки. К несчастью, очень немногие из дирижеров к ним прибегают. Иные даже не интересуются, существуют эти пластинки или нет; что же касается других, то, вероятно, чувство собственного достоинства не позволяет им сверять с этими записями свое исполнение, тем более что, познакомившись с такой вот пластинкой, они не смогли бы уже со спокойной совестью интерпретировать произведение на свой лад. Как удивительно все-таки, что в наши дни, когда найден верный и всем доступный способ в точности узнать, чего именно требует автор от исполнителей своего произведения, существуют еще люди, которые не хотят с этим считаться и упрямо придерживаются собственных домыслов!

Таким образом, записанная автором пластинка, к несчастью, не достигает одной из главных целей, а именно защиты прав композитора на установление традиций исполнения его произведения. Об этом тем более приходится пожалеть, что мы имеем здесь дело отнюдь не с фиксацией

какого-либо случайного исполнения. Наоборот, записи эти создаются именно для того, чтобы устранить все случайное и выбрать среди различных пробных экземпляров пластинок наиболее удавшийся варнант. Конечно, даже в самой лучшей пластинке могут быть дефекты, как, например, треск, «фон», слишком снльное или слишком слабое звучание. Но эти недочеты, которые к тому же могут быть в большей или меньшей степени исправлены граммофоном и выбором иголок, ничем не изменяют самого существенного, без чего невозможно составить себе верное представление о музыкальной пьесе; я хочу сказать — темпов и их соотношений.

И когда вспомнишь о том, насколько сложна подобная запись, сколько трудностей с нею сопряжено, сколько здесь возможно разных случайностей и сколько нужно нервного напряжения, чтобы все это выдержать, когда знаешь, что любое несчастное стечение обстоятельств, малейший посторонний звук может все погубнть и все придется начинать сначала, — разве не горестно думать, что плоды этого труда так мало используются в качестве документов теми, кого они должны бы интересовать больше всего!

Было бы ошибкой считать, что развязность, с которой «интерпретаторы» относятся к произведениям своих современников, объясняется тем, что последние не пользуются в их глазах достаточным престижем. Старые авторы, несмотря на весь свой авторитет, разделяют ту же судьбу. Достаточно назвать Бетховена и в качестве примера его Восьмую симфонню, в которой точные метрономические указания обозначены самнм

автором. И что же, разве им следуют? Сколько дирижеров — столько различных темпов.—«А вы слушали мою Пятую? Мою Восьмую?» Такого рода определения вошли у этих господ в лексикон, и они как нельзя лучше характеризуют их интеллект.

Но, несмотря на все разочарования, я нисколько не жалею о силах и времени, потраченных на эту работу. Меня удовлетворяло сознание того, что слушающие мои пластинки воспринимают мою музыкальную мысль в неискаженном виде, во всяком случае в ее основных элементах. К тому же эти занятия способствовали развитию моей дирижерской техники. Частое повторение фрагментов пьесы или всего произведения в целом, постоянное напряжение внимания, чтобы не упустить ни одной мелочи (чего за недостатком времени очень трудно добиться на обычных репетициях), необходимость соблюдения абсолютной точности темпа, строго обусловленного временем, — все это вместе взятое является суровой школой, дающей музыканту хорошую тренировку, из которой он извлекает очень много полезного.

Распространение музыки механическими способами с помощью хотя бы, например, пластинок и радиопередач, этих гигантских достижений науки, имеет все данные для того, чтобы развиваться и впредь. Значение этих изобретений для музыки настолько велико, что заслуживает, чтобы их внимательно рассмотрели. Совершенно очевидным преимуществом этих средств является возможность для авторов и исполнителей доходить до широких масс, а для слушате-

лей легко знакомиться с музыкальными произведениями. Но не следует закрывать глаза на то, что в этом преимуществе таится в то же время и большая опасность. В давние времена Иоганну-Себастьяну Баху надо было пройти пешком десять льё до соседнего города, чтобы послушать исполнение Букстехуде. Сегодня жителю любой страны достаточно нажать кнопку или поставить пластинку, чтобы иметь возможность прослушать все, что он хочет. И вот именно в этой-то неслыханной легкости, в этом отсутствии всякого усилия и заключается порочность так называемого прогресса. Ибо в музыке, более чем в какой-либо другой области искусства, понимание дается лишь тем, кто совершает какое-то действенное усилие. Одного пассивного восприятия недостаточно, слышать известные комбинации звуков и бессознательно привыкнуть к ним вовсе не то же самое, что воспринять и понять их, ибо можно слушать и не слышать, смотреть и не видеть. Отсутствие действенного усилия и привычка к тому, что дается легко, развивает в людях лень. Им нет нужды идти для этого пешком, как Баху: радио их от этого освобождает. Чтобы ознакомиться с музыкальной литературой, им нет никакой надобности заниматься музыкой и тратить время на изучение инструмента. Все это берут на себя то же радио и пластинки. Тем самым активность слушателя, без которой невозможно воспринять музыку, не находит себе никакого применения и постепенно атрофируется.

Этот недуг, этот прогрессивный паралич чреват исключительно серьезными последствиями.

Перенасыщенные звуками, комбинации которых, как бы разнообразны они ни были, перестают восприниматься, люди впадают в какое-то отупение и, теряя способность отличать одно от другого, становятся равнодушными ко всему, даже к качеству произведений, которые им преподносятся.

Более чем вероятно, что такая беспорядочность и такой избыток в питании вскоре отобьют у них всякий аппетит и вкус к музыке. Конечно, всегда будут исключения, и найдутся люди, которые сумеют выбрать из общей груды то, что им действительно нравится. Но что касается масс, то тут есть все основания опасаться, что, вместо того чтобы развить в них любовь и понимание музыки, современные способы ее распространення приведут к результатам прямо противоположным, то есть к равнодушию и неспособности разбираться, ориентироваться и испытывать сколько-нибудь сильные впечатления.

К этому надо присоеднинить еще музыкальный обман, который состоит в подмене настоящего исполнения его воспроизведением на пластинке и кинопленке или трансляцией на расстояние с помощью электрических волн. Здесь налицо та же разница, которая существует между эрзацем и полноценным продуктом. Опасность кроется во все увеличивающемся потреблении этого эрзаца, который — и этого не следует забывать — еще очень далек от абсолютной тождественности со своим образцом. Постоянная привычка слушать измененные, а подчас и искаженные тембры портит слух, который теряет

способность наслаждаться естественным музыкальным звучанием.

Может показаться неожиданным, что такого рода соображения исходят от человека, много работавшего и продолжающего работать в этой области. Мне кажется, я достаточно настаивал на документальном значении, которое я безоговорочно признаю за этим способом музыкальной репродукции. Но это не мешает мне видеть его отрицательные стороны и с беспокойством спрашивать себя, достаточно ли они уравновешиваются всеми преимуществами, чтобы можно было безнаказанно к этому способу прибегать.

1929 год, до которого доходит теперь моя «Хроника», отмечен большим и скорбным событием — кончиной Дягилева. Он умер 19 августа, и утрата его была настолько для меня чувствительна, что заслонила собой все другие стороны моей жизни в этом году. Поэтому я немного опережу хронологическое течение моего рассказа, чтобы поговорить о моем покойном друге.

Он первый подошел ко мне в начале моей деятельности и по-настоящему умел ободрить меня и поддержать. Он не только любил мою музыку и верил в мое будущее, но и употреблял всю свою энергию на то, чтобы раскрывать мое дарование перед публикой. Он был искренне увлечен тем, что́ я тогда писал, и для него было подлинной радостью представлять мои произведения и даже завоевывать признание самых строптивых из моих слушателей, как это было с «Весной священной». Эти чувства и та горячность, с которыми они проявлялись, естественно,

вызывали во мне в свою очередь благодарность, глубокую привязанность и восхищение его чутким пониманием, бурной восторженностью и тем неукротимым горением, которым была отмечена вся его деятельность.

Увы, наша дружба, длившаяся около двадцати лет, время от времени омрачалась столкновениями, вызывавшимися, как я уже говорил, чрезмерной ревностью моего друга. Конечно, в течение последних лет, когда поле моей личной, самостоятельной деятельности значительно расширилось и вместе с тем сотрудничество с «Русскими балетами» перестало быть непрерывным, наши взаимоотношения с Дягилевым претерпели некоторые изменения. Утратилась прежняя близость в наших мыслях и взглядах, которые с течением времени эволюционировали в различных направлениях. «Модернизм» во что бы то ни стало, в котором сквозила боязнь потерять передовое положение; поиски сенсации; неуверенность в выборе дальнейшего пути — все это создавало вокруг Дягилева нездоровую атмосферу, с которой он мучительно боролся. Все это вместе взятое мешало мне разделять многое из того, что он делал, и наши отношения в силу этого становились менее откровенными.

Чтобы не огорчать его, я избегал углубляться в эти вопросы, тем более что мои возражения ни к чему бы не привели. Годы и болезнь лишили его, правда, прежней уверенности в себе, но его темперамент и упрямство остались такими же, и он готов был с яростью защищать вещи, в которых (я в этом убежден) он в глубине души сомневался сам.

В последний раз я сотрудничал с Дягилевым при возобновлении «Байки про Лису...» для весеннего сезона в театре Сары Бернар. Не входя в оценку новой постановки, скажу только, что я сожалел о первоначальном варианте, созданном в 1922 году Брониславой Нижинской, о котором я уже говорил выше.

После парижского сезона я видел его всего один раз, и то издали и случайно, на перроне Северного вокзала, где мы оба садились в поезд, чтобы ехать в Лондон. Известие о его смерти, наступившей какие-нибудь полтора месяца спустя, застало меня в Эшарвине, где я второй год подряд проводил лето. Я был с сыновьями у Прокофьева, который жил по соседству. Когда мы поздно вечером вернулись домой, меня встретила жена. Она не ложилась спать, чтобы сообщить нам печальную весть, переданную из Венеции телеграммой.

Смерть Дягнлева не была для меня полной неожиданностью. Я знал, что у него диабет, но в такой стадии, которая неопасна для жизни, тем более что он был не так стар и его крепкий организм мог бы еще долго бороться с болезнью. Поэтому его физическое состояние само по себе не внушало мне серьезных опасений. Но когда последнее время я наблюдал за ним в его повседневной деятельности, у меня создалось впечатление, что духовные силы этого человека иссякают, и меня стала преследовать мысль, что жизнь его кончена. Вот почему, хоть я и испытал тогда острую боль от сознания того, что больше никогда его не увижу, смерть его сама по себе меня не удивила.

В то время мне, разумеется, не приходило в голову подводить итоги значению, которое имели для искусства деятельность и само существование Дягилева. Отдавшись своему горю, я оплакивал друга, брата, которого мне никогда больше не суждено было увидеть. Эта разлука всколыхнула во мне столько чувств, столько дорогих мне воспоминаний! Только теперь, с течением времени, повсюду и во всем начинают замечать ужасную пустоту, образовавшуюся после исчезновения этой громадной фигуры, значение которой измеряется ее незаменимостью. Ведь все подлинно своеобразное незаменимо — эту истину надо признать. Мне вспоминаются великолепные слова художника Константина Коровина. «Благодарю тебя,— сказал он однажды Дягилеву,— благодарю тебя за то, что ты существуешь!»

Большую часть 1929 года я посвятил сочинению моего «Каприччо», начатого незадолго до рождества прошлого года. Как это нередко бывало и раньше, мне пришлось несколько раз прерывать работу ввиду поездок, избежать которых было нельзя. В феврале я поехал дирижировать «Эдипом», который шел в концертном исполнении в Дрезденской опере. Меня больше всего поразило несравненное мастерство хора «Dresdner Lehrgesangs verein».* Программа, состоявшая только из «Эдипа», в течение одного дня исполнялась дважды: в двенадцать часов проходила открытая генеральная репетиция, а вечером — концерт.

---

* Дрезденского певческого общества учителей (нем.).

Вскоре после этого Парижское филармоническое общество пригласило меня дирижировать концертом из моих камерных произведений. Он состоялся 5 марта в зале Плейель. В программу входили «История солдата» и Октет, так же как Соната и Серенада для фортепиано, которые я исполнял сам. Пользуюсь этим случаем, чтобы воздать должное великолепной плеяде парижских солистов, которые в течение многих лет своим талантом и замечательным усерднем способствовали успеху моих произведений на концертах, в театре и на утомительных репетициях записей. Мне особенно хочется назвать гг. Дарие и Меркеля (скрипки), Буссаголя (контрабас), Моиза (флейта), Виньяля и Фово (трубы), Годо (кларнет), Дерена и Гранмезона (фаготы), Дельбоса и Тюдеска (тромбоны) и Мореля (ударные).

Из путешествий этого года я больше всего люблю вспоминать пребывание в Лондоне, который особенно хорош в начале лета. Ковры зеленых газонов, чудесные деревья его парков, окрестности, речки с множеством снующих по ним лодок. И всюду — занимающаяся спортом молодежь, здоровая и веселая! Среди всего этого труд становится легким, и я с истинным наслаждением снова играл свой Концерт с блестящим английским музыкантом Юджином Гуссенсом за дирижерским пультом, дирижировал сам по радио «Аполлоном» и, впервые в Англии,— «Поцелуем феи». Дни, проведенные в Лондоне, стали для меня еще приятнее от присутствия Вилли Штрекера, одного из владельцев издательской фирмы «Шотт и сыновья» в Майнце, человека тонкого и культурного Помимо деловых связей,

я поддерживаю с ним дружеские отношения, как, впрочем, и со всей его милой семьей, живущей в Висбадене, где она меня всегда так тепло встречает.

В это самое время труппа «Русских балетов» Дягилева была в Берлине, где она принимала участие в сезоне Festspiele.* «Русские балеты» давали спектакли в двух государственных театрах — в опере «Унтер ден Линден» и в Шарлоттенбурге. Среди вещей, появлявшихся здесь впервые на сцене, фигурировали «Весна священная» и «Аполлон». Несколькими днями раньше Клемперер исполнял в первый раз «Аполлона» в концерте, посвященном моей музыке. Я принял в нем участие и играл свой Концерт. Что же касается дягилевских спектаклей, то присутствовать на них я не смог, так как был срочно вызван в Париж для работы по записи пластинок. Впрочем, я об этом и не жалел. Я знал, что мои балеты должны идти в самом конце фестиваля, когда оркестранты обоих театров будут уже переутомлены. Кроме того, как это всегда бывает во время балетных турне, количество оркестровых репетиций было недостаточным. Театры и антрепренеры, организуя гастроли балетов, обращают больше всего внимания на зрелищную сторону спектаклей, а о музыкальной стороне заботятся мало, хотя в то же время подбирают произведения композиторов, имена которых могут привлечь публику. И на этот раз условия были те же, и, по-видимому, даже старания такого дирижера, как Ансерме,

* Фестиваля (нем.).

оказались тщетными, так что мой отъезд только избавил меня от тягостных впечатлений.

Все это лето я проработал над «Каприччо» и закончил его к концу сентября. Оно было исполнено мною впервые 6 декабря на концерте Парижского симфонического оркестра под управлением Ансерме. За последние годы меня так часто приглашали играть мой Концерт (число моих исполнений дошло до значительной цифры — сорока), что я решил, что пора познакомить публику с новым сочинением для фортепиано и оркестра. Это побудило меня написать новый концерт, которому я дал название «К а п р и ч ч о», как более соответствующее характеру его музыки. Я думал об определении слова К а п р и ч ч о, которое дал Преториус, знаменитый музыковед XVII века. Он видел в нем синоним ф а н т а з и и, представлявшей собою инструментальную пьесу фугированного склада в свободной форме. Эта форма давала мне возможность развивать мою музыку, чередуя эпизоды различного характера, которые, следуя друг за другом, придают произведению ту капризность, от которой и происходит само название.

Композитором, гений которого прекрасно подходил к этому жанру, был Карл-Мария фон Вебер, и не удивительно, что в процессе работы я много думал о нем, об этом короле музыки. Увы! Этот титул не был ему присужден при жизни. Я не могу удержаться, чтобы не привести подлинное и поразительное суждение об «Эвриантe» и ее авторе знаменитого венского драматурга Франца Грильпарцера, которое имеется во внушительной коллекции критических выска-

ваний классиков, собранных издательством Шотт. «Мои опасения, возникшие при появлении «Фрейшютца», — пишет он, — теперь, по-видимому, подтверждаются. Вебер, конечно, поэт, но он не музыкант. Никакого следа мелодии, не только приятной мелодии, но мелодии вообще... Обрывки мыслей, которые связаны только текстом, без какой бы то ни было внутренней (музыкальной) последовательности. Никакой изобретательности, даже манера пользоваться текстом — и та лишена оригинальности. Полное отсутствие согласованности и колорита... Музыка эта ужасна. Это извращение благозвучия, это насилие над красотой. В счастливые времена эллинов композитора покарали бы за это государственной санкцией. Эта музыка противоречит полицейским порядкам (Polizeiwidrig). Она породила бы чудовищ, если бы только получила возможность постепенно распространиться повсюду».

Разумеется, в наши дни никому не придет в голову разделять негодование Грильпарцера. Люди, считающие себя передовыми,— если предположить, что они знают Вебера и, в особенности, если они его не знают, — скорее поставят себе в заслугу пренебрежительное к нему отношение, как к композитору легковесному и совсем устаревшему, который, в лучшем случае, может растрогать только стариков и старух. Подобное отношение еще можно было бы, пожалуй, объяснить, если бы речь шла о людях, ничего не понимающих в музыке: апломб таких людей очень часто не уступает их невежеству. Но что же сказать, когда профессиональные музыканты изрекают

суждения, подобные тому, которое я слышал, например, из уст Скрябина. Правда, говорилось это не о Вебере, а о Шуберте. Но сути дела это нисколько не меняет! Однажды, когда Скрябин со свойственным ему пафосом распространялся в своих метафизических бреднях о возвышенном искусстве и его великих жрецах, я начал, со своей стороны, хвалить грацию и изящество вальсов Шуберта, которые я тогда переигрывал с истинным наслаждением. Он улыбнулся со снисходительной иронией. «Ну что вы,— сказал он.— Шуберт? Это только для молодых девиц, чтобы побренчать на рояле».

В течение этой зимы Бостонский симфонический оркестр решил отпраздновать свою пятидесятую годовщину (она приходилась на 1930 год) целой серией фестивалей, которым эта знаменитая организация хотела придать особый интерес исполнением симфонических произведений современных авторов, сочиненных по ее просьбе специально для этого торжества. С. Кусевицкий, уже многие годы стоявший во главе этого прекрасного оркестра, просил и меня принять участие в этом праздновании и написать для него симфонию.

Мысль о создании крупного симфонического произведения уже давно меня занимала. Поэтому я охотно принял это предложение — оно вполне отвечало моим желаниям. Мне дана была полная свобода в выборе формы и средств исполнения. Я был связан только сроком сдачи партитуры, к тому же вполне достаточным.

Меня мало соблазняла форма симфонии, завещанная нам XIX веком. Идеи и язык эпохи,

которая видела расцвет этой формы, были нам особенно чужды именно потому, что мы на них выросли. Как и в Сонате, мне захотелось создать здесь нечто органически целостное, не сообразуясь с различными схемами, установленными обычаем, но сохраняя циклический порядок, отличающий симфонию от сюиты, которая представляет собою простое чередование частей, различных по характеру.

В то же время я думал о звуковом материале, из которого мне предстояло строить свое здание. Я считал, что симфония должна быть произведением с большим контрапунктическим развитием, для чего необходимо было расширить средства, которыми я мог бы располагать. В итоге я остановился на хоровом и инструментальном ансамбле, в котором оба эти элемента были бы равноценны и ни один не преобладал над другим. В этом смысле моя точка зрения на взаимоотношения вокальных и инструментальных частей совпала со взглядами старых мастеров контрапунктической музыки, которые обращались с ними как с равными величинами, не сводя роль хоров к гомофонному пению и функции инструментального ансамбля — к аккомпанементу.

Что же касается слов, то я их искал среди текстов, написанных специально для пения. И, вполне естественно, первое, что мне пришло в голову, это обратиться к псалтырю. После первого исполнения моей симфонии мне передали одну критическую статью, автор которой задает себе вопрос: «Не старался ли композитор быть евреем в своей музыке? Евреем по духу, подобно Эрнесту Блоху, но без лишних напоминаний о синагоге?»

Не говоря уже о притворном или подлинном невежестве этого господина, которому, должно быть, неизвестно, что вот уже две тысячи лет, как псалмы не являются исключительной принадлежностью синагоги, а сделались основой церковных молитв, проповедей и песнопений, — что́ значит вообще поставленный им нелепый вопрос? Не выдает ли он с головою тот образ мыслей, который в наше время встречается все чаще и чаще? Люди, по-видимому, разучились рассматривать тексты священного писания иначе как с этнографической или живописной точек зрения. Их поражает, что можно вдохновляться псалмами, не думая обо всех этих побочных элементах, и они требуют объяснений. Вместе с тем они находят вполне естественным, что вещь, написанная для джаза, носит название «Аллилуйя». Все эти недоразумения происходят оттого, что люди ищут в музыке не то, что составляет ее сущность. Им важно знать, что она выражает и что автор имел в виду, когда ее сочинял. Они не могут понять, что музыка есть вещь в себе, независимо от того, что она могла бы им внушить. Иначе говоря, музыка их интересует лишь постольку, поскольку она касается категории предметов, которые находятся вне ее, но вызывают в них привычные ощущения.

Большинство людей любит музыку, надеясь найти в ней такие чувства, как радость, горе, печаль, или образы природы, или фантастику, или, наконец, просто хотят, слушая ее, забыть «прозу жизни». Они ищут в музыке лекарство, возбуждающее средство; для них неважно, выражен ли этот способ ее понимания непосредственно или

прикрыт искусственным многословием. Дешево бы стоила музыка, если бы она была низведена до такого назначения! Когда люди научатся любить музыку ради нее самой, когда они будут слушать ее по-другому, их наслаждение будет более возвышенным и полным, тогда они смогут судить о ней в ином плане и действительно понимать внутреннюю сущность этого искусства. Конечно, подобное отношение предполагает известную степень музыкального развития и интеллектуальной культуры, но эта степень не так уж трудно достижима. К несчастью, музыкальное образование, за немногими исключениями, в корне порочно. Стоит только вспомнить те сентиментальные глупости, которые говорятся о Шопене, Бетховене, даже о Бахе, — и это в школах, предназначенных для формирования профессиональных музыкантов. Эти скучные комментарии «вокруг да около» не облегчают понимания музыки, но, напротив, являются серьезным препятствием к тому, чтобы глубже проникнуть в ее сущность. Все эти соображения приходили мне в голову по поводу «Симфонии псалмов», ибо она-то именно и породила как в публике, так и в печати то отношение, о котором я только что говорил. Несмотря на интерес, с которым относились к этой симфонии, я замечал у людей какое-то недоумение, и вызвано оно было не самой музыкой как таковой, а их неспособностью понять причину, которая заставила меня сочинить симфонию, столь чуждую им по духу.

Как это всегда бывало в последние годы, так и теперь, моя работа над «Симфонией псалмов», предпринятая в начале года, часто прерывалась

из-за множества концертов в Европе, в которых я выступал то в качестве дирижера, то пианиста. Различные города уже требовали от меня исполнения «Каприччо», последнего моего произведения. Мне пришлось играть его в Берлине, Лейпциге, Бухаресте, Праге, Винтертуре и, кроме того, дирижировать в концертах в Дюссельдорфе, Брюсселе и Амстердаме. С начала лета я смог наконец посвятить все свое время симфонии. До этого была закончена только одна часть. Что же касается двух других частей, то я писал их сначала в Ницце, а затем в Шаравине, на берегу маленького озера Паладрю, где я провел вторую половину лета. 15 августа я закончил писание музыки и мог теперь спокойно продолжать работу над инструментовкой, начатую еще в Ницце.

Осенью снова начались мои странствования, длившиеся до декабря. Это была большая поездка по всей Центральной Европе. Она началась в Швейцарии (Базель, Цюрих, Лозанна, Женева) и закончилась в Брюсселе и Амстердаме. Не считая Берлина и Вены, я посетил Майнц, Висбаден, Бремен, Мюнхен, Нюрнберг, Франкфурт-на-Майне, Мангейм и почти везде играл «Каприччо» или дирижировал своими произведениями. Первый раз в Европе «Симфония псалмов» исполнялась 13 декабря в Брюсселе, во Дворце искусств, дирижировал Ансерме. В это же время Кусевицкий давал ее в Бостоне.

У меня осталось чудесное воспоминание о концерте в Брюсселе, в котором я принимал участие — я играл «Каприччо». На следующий день этот концерт повторили. Многие из моих

друзей приехали нз Парижа прослушать это произведение, и их расположение ко мне, так же как и горячий прием, который моя симфония встретила у публики, глубоко меня тронули. Как и следовало ожидать, исполнение было превосходным, а великолепная Капелла филармонического общества еще раз показала то мастерство, которым заслуженно славятся бельгийские музыкальные объединения.

Во время моего пребывания в Майнце и Висбадене я часто виделся с Вилли Штрекером. Он много говорил мне о молодом скрипаче Самуиле Душкине, с которым был связан дружескими отношениями. Сам я с ним тогда еще не был знаком. В одну из наших бесед Штрекер спросил меня, не хотел ли бы я написать что-нибудь для скрипки, добавив, что в Душкине я найду замечательного исполнителя. Вначале я колебался. На скрипке я не играл и боялся, что знаний моих будет недостаточно и я не справлюсь с многочисленными задачами, с которыми неминуемо должен буду столкнуться, если начну писать что-нибудь крупное специально для этого инструмента.

Вилли Штрекер рассеял мои сомнения, сказав, что Душкин отдаст себя полностью в мое распоряжение, и я получу от него все технические указания, которые мне понадобятся. При таких условиях предложение показалось мне заманчивым, тем более что это давало мне возможность основательно изучить специфическую технику скрипки. Узнав, что я в принципе согласился с предложением Штрекера, Душкин приехал в Висбаден, чтобы со мной познакомиться.

Раньше я никогда его не видел и слушал его исполнение в первый раз. Я знал только, что игре на скрипке и музыке вообще он учился в Соединенных Штатах и что еще маленьким ребенком он был усыновлен американским композитором Блэром Ферчайлдом, человеком очень отзывчивым, необычайно добрым, чутким и тонким. С первой же встречи с Душкиным я мог убедиться, что он именно таков, каким мне его описывал Вилли Штрекер.

Как ни много значила для меня рекомендация такого тонкого и культурного человека, как мой друг Штрекер, я все же вначале отнесся к Душкину с некоторым недоверием. Я опасался, что он окажется виртуозом. Я знал, что профессия скрипача таит в себе соблазны и опасности, которым люди часто бывают не в силах противостоять. Необходимость добиться удачи заставляет их стремиться к быстрому успеху и подчиняться требованиям публики, которая, в массе своей, ждет от виртуоза прежде всего сенсационных эффектов. Эта постоянная забота, само собой разумеется, влияет на их вкус, на их репертуар и на трактовку исполняемой вещи. Сколько, например, замечательных произведений не исполняется лишь потому, что они не дают виртуозам возможности блеснуть каким-нибудь эффектным брио! К несчастью, им часто приходится пускаться на это из-за конкуренции с соперниками, то есть, попросту говоря, чтобы не потерять кусок хлеба.

Душкин, конечно, был исключением среди своих собратьев, и я был счастлив найти в нем, помимо замечательных способностей прирожден-

ного скрипача, музыкальную культуру, тонкость понимания и исключительную самоотверженность в профессиональной работе. Высокое техническое мастерство идет у него от велнколепной школы Леопольда Ауэра, этого удивительного педагога, преподаванию которого мы обязаны почти всей фалангой современных нам знаменитых скрипачей. Еврей, как и большая часть его коллег, Душкин обладает всеми прнродными данными, делающими представителей этой нации бесспорными мастерами смычка. У самых зиаменитых из этих виртуозов фамилии действительно еврейские. Они должны бы гордиться этим, и непонятно, почему большинство из них упорно продолжает предпосылать нм русские уменьшительные имена, которые в России употребляются только в домашнем кругу. Они называют себя вместо Александра — Сашей, вместо Якова — Яшей, вместо Михаила — Мишей; иностранцы, не знающие русского языка и русских обычаев, не могут себе представить, как коробит подобное безвкусие. Это все равно, что сказать Жюло Массне или Пополь Дюка!

В начале 1931 года я приступил к сочинению первой части моего Концерта для скрипки. Я проработал над ней около месяца, а потом мне пришлось на время отложить ее, чтобы поехать в Париж, а затем — в Лондон. В Париже я принял участие в двух концертах, данных Ансерме. На первом, 20 февраля, я играл «Каприччо», а 24-го состоялось первое исполнение в Париже «Симфонии псалмов» под моим управлением. На этот раз работа с оркестром представнла для меня особый интерес, так как фирма «Колум-

бия» договорилась с Ансерме о том, чтобы записать мою симфонию в Театре Елисейских полей, воспользовавшись подготовительными репетициями к концерту Исполнение могло от этого только выиграть: эти репетиции приходилось проводить с особой тщательностью и исключительным старанием, как того требует — об этом я уже говорил — создание всякой записи.

В Лондоне я играл в первый раз свое «Каприччо» 3 и 4 марта на концертах общества «Курто—Сарджент». Это общество носит имя его основательницы, г-жи Курто. Движимая лучшими побуждениями, полная энергии, она сумела при содействии дирижера Сарджента придать этой музыкальной организации известный размах и авторитет, обеспечив все возможности для того, чтобы в дальнейшем престиж ее еще более вырос. Она покровительствовала молодым артистам, искренне интересовалась новыми произведениями, и программы ее концертов много раз выделялись своею свежестью среди рутинного и бесцветного репертуара, обычно преобладающего в больших центрах, в том числе и в Лондоне. Увы! Таких вот просвещенных меценатов у нас становится все меньше и меньше. Можно только скорбеть о безвременной кончине этой доброжелательной женщины. После ее смерти дело ее продолжает существовать, но теперь нет уже той особой печати, которую накладывал на него энтузиазм его основательницы.

Я был счастлив вернуться в Ниццу и вновь приняться за свой Концерт. В конце марта я закончил I часть и начал две следующие. Эта работа поглощала все мое время, и мне было осо-

бенно приятно видеть, с каким увлечением и пониманием Душкин следил за моей работой. К скрипке я обращался уже не впервые. Помимо моих пьес для струнного квартета и многочисленных пассажей из «Пульчинеллы», я особенно близко столкнулся с техникой скрипки как солирующего инструмента в «Истории солдата». Но Концерт предоставил мне, конечно, гораздо больший простор. Знать технические возможности инструмента, не умея на нем играть, это одно, иметь же эту технику в пальцах — совсем другое. Я прекрасно понимал, какие это разные вещи, и, прежде чем приступить к работе, решил поговорить с Хиндемитом, который сам первоклассный скрипач. Я спросил его — не отразится ли на моем сочинении отсутствие собственной исполнительской практики на данном инструменте. Он не только успокоил меня, но добавил, что именно это и поможет мне избежать рутинной техники и будет способствовать возникновению таких музыкальных мыслей, которые не будут подсказаны привычными движениями пальцев.

Едва только я начал сочинять последнюю часть Концерта, как мне пришлось заняться нашим переездом из Ниццы в Ворепп на Изере, где я нанял на лето небольшую усадьбу. В это время я решил покинуть Ниццу, где прожил семь лет подряд. Первой моей мыслью было переехать на жительство в Париж. Но нас соблазнил чистый воздух долины Изеры, деревенская тишина, очень красивый парк, большой и удобный дом, и мы решили прочно обосноваться в этих местах. Мы прожили там три года. Я кончал свое новое произведение среди полураспакован-

ных чемоданов и сундуков, сутолоки перевозчиков, обойщиков, монтеров и водопроводчиков. Верный Душкин, живший по соседству, в окрестностях Гренобля, приходил ко мне ежедневно. Он прилежно изучал свою партию, подготовляя ее к сроку, потому что Берлинское радио получило от меня согласие дирижировать моим Концертом. Первое исполнение назначено было на 23 октября.

В Берлине, куда я приехал из Осло после проведенных там концертов, моему новому произведению был оказан очень хороший прием. То же повторилось и в других городах — во Франкфурте-на-Майне, в Лондоне, Кёльне, Ганновере, Париже, где мы с Душкиным играли его в течение ноября и декабря. В промежутке между концертами в Галле и Дармштадте я провел около двух недель в Висбадене. Это дало мне возможность присутствовать на первом исполнении нового произведения Хиндемита — его кантаты «Das Unaufhörliche»* на праздновании в Майнце столетнего юбилея Liedertafel** и Damengesangverein.*** Это произведение большого масштаба — и не только по размерам, но и по своей сущности и разнообразному характеру своих частей,— и оно дает возможность хорошо понять и оценить индивидуальность автора и восхититься его щедрым талантом и блеском его мастерства. Появление Хиндемита в музыкальной жизни наших дней надо оценивать как счастливое событие:

---

* «Неиссякаемое» (нем.).
** Общества любителей пения (нем.).
*** Женского певческого союза (нем.).

это представитель здорового, светлого начала среди всей окружающей тьмы.

Концерт не только не исчерпал моего интереса к скрипке, но, напротив, вызвал во мне желание написать еще что-нибудь значительное для этого инструмента. Прежде мне не очень нравилось сочетание звучности рояля и смычковых инструментов. Но более глубокое знакомство со скрипкой, так же как мое тесное сотрудничество с таким мастером, как Душкин, открыло передо мною новые возможности, которые мне захотелось использовать. Кроме того, мне казалось полезным шире распространять мои произведения при посредстве камерных концертов, организовать которые легче, так как они не требуют тяжелого и дорогостоящего оркестрового аппарата, тем более что такой вот хороший оркестр можно найти только в крупных центрах. Это подало мне мысль написать нечто вроде сонаты для скрипки и рояля, которую я назвал «Duo concertant» [«Концертным дуэтом»]. Вместе с несколькими другими моими произведениями, специально переложенными для этих двух инструментов, «Концертный дуэт» должен был войти в репертуар камерных концертов, которые я предполагал дать с Душкиным в Европе и в Америке.

Я начал «Концертный дуэт» в конце 1931 года и закончил его 15 июля следующего года. Сочинение этого произведения тесно связано в моей памяти с одной только что появившейся книгой, которой я увлекался. Это был замечательный «Петрарка» Шарля-Альбера Сэнгриа, человека редкой прозорливости и исключительной ориги-

нальности. В его труде было что-то общее с моим. Наши мысли тяготели к одному и тому же. И, несмотря на то что в это время мы жили далеко друг от друга и редко виделись, определенное сродство наших взглядов, наших склонностей и наших идей, которое я заметил еще при первых встречах больше двадцати лет назад, оставалось таким, как раньше, и, казалось, даже еще больше укрепилось с годами.

«Лиризм не может существовать без правил, и эти правила должны быть строгими. В противном случае это всего лишь лиризм в потенции, который существует повсюду. Чего не существует повсюду — так это лирического выражения и лирической композиции. Для этого необходимо мастерство, а мастерство приобретается ученнем». Эти слова Сэнгриа как нельзя лучше подходили к тому, над чем я работал. Моей задачей было создать лирическое произведение, создать подобие стихотворения, выраженного языком музыки. И сильнее чем когда-либо я ощущал на себе благотворное влияние строгой дисциплины, которая прививает нам любовь к мастерству и дает радость, когда мы умело применяем это мастерство на деле — причем именно для того, чтобы создать произведение лирического характера. По этому поводу стоит привести слова одного композитора, чье дарование считается преимущественно лирическим. Вот что говорит Чайковский в одном из своих писем: «С тех пор, как я начал писать, я поставил себе задачей быть в своем деле тем, чем были в этом деле величайшие музыкальные мастера... т. е. не то чтобы быть столь же великим, как они, а быть так же, как

они, сочинителем на манер сапожников. . . (Они) сочиняли свои бессмертные творения совершенно так, как сапожник шьет сапоги, т. е. изо дня в день и, по большей части, по заказу».

Как он прав! В самом деле, если назвать лишь самые известные имена — Баха, Генделя, Гайдна, Моцарта, Бетховена, не говоря уже про старых итальянцев,— разве все они не сочиняли точно так же?

Дух и форма моего «Концертного дуэта» были вызваны моим увлечением буколическими поэтами древности и совершенством их мастерства. Избранная мною тема развивается на протяжении всех пяти частей произведения, которые составляют единое целое и, так сказать, музыкальную параллель античной пасторальной поэзии.

Моя работа над «Дуэтом» прерывалась лишь несколькими концертами в Антверпене, Флоренции и Милане. Что же касается первого исполнения этого произведения, то оно состоялось в Берлинском радиовещании 28 октября 1932 года, где был также возобновлен под моим управлением Концерт для скрипки с участием Душкина. Затем мы дали с ним целый ряд камерных концертов. В их программы, кроме «Концертного дуэта», входили транскрипции, о которых говорилось выше. В течение этой зимы мы играли в Данциге, Париже, Мюнхене, Лондоне, Винтертуре. В промежутках я дирижировал и играл в концертах в Кенигсберге, Гамбурге, Остраве, Париже, Будапеште, Милане, Турине и Риме. Особенно приятное воспоминание осталось у меня от пребывания в итальянских городах. Я всегда с большой радостью возвра-

щаюсь в Италию — страну, которая меня искренне восхищает. Чувство это все возрастает при виде замечательных восстановительных усилий, которые за последние десять лет наблюдаются там во всех областях. Я увидел, что это относится и к музыке, когда дирижировал оркестром Туринского радио, новой организации самого высокого класса. Оркестр этот исполнял мои произведения, в частности «Симфонию псалмов».

В начале 1933 года г-жа Ида Рубинштейн поручила узнать у меня, не соглашусь ли я написать музыку к пьесе Андре Жида, которую писатель сочинил еще до войны и которую она хотела поставить. Я дал свое принципиальное согласие, и в конце января Андре Жид приехал в Висбаден, где я в то время находился. Он познакомил меня со своей поэмой, сюжет которой был взят из великолепного гомеровского гимна Деметре. Автор изъявил полное согласие внести в свой текст все те изменения, которых потребует моя музыка. Мы с ним договорились об этих условиях, и, получив через несколько месяцев первые части текста, я принялся за работу.

За исключением двух мелодий на слова Верлена, написанных до войны, я впервые писал музыку на французские стихи. Я всегда боялся трудностей французской просодии. Несмотря на то что я уже много лет жил в этой стране, а языком ее владел еще с детства, я до сих пор не решался обращаться к нему в своей музыке. На этот раз я пошел на риск и в процессе работы все больше входил во вкус. Мне особенно нравилось применять к французскому языку силлаби-

ческое пение, как я делал это с русским языком в «Свадебке» и с латинским — в «Царе Эдипе».

Я работал над музыкой «Персефоны» с мая и до конца 1933 года. В ноябре я дал несколько концертов в Испании. В Барселоне, на фестивале, проходившем под моим управлением, мне было приятно представить публике моего сына Святослава, исполнявшего «Каприччо». Годом позже я устроил ему дебют в Париже в OSP, где, помимо «Каприччо», он играл под моим управлением мой Концерт для фортепиано.

В марте 1934 года, закончив оркестровую партитуру «Персефоны», я смог поехать в Копенгаген, чтобы сыграть «Каприччо» для радио, а затем отправился вместе с Душкиным в турне по Литве и Латвии. По возвращении в Париж я принял участие в концерте Сиоана. Он совсем недавно стал руководителем хоров Парижской оперы и успел за это время добросовестно изучить с ними партии «Персефоны», так что к началу моих репетиций я нашел их хорошо подготовленными. Что же касается оркестра, он был, как всегда, на высоте своей доброй славы. Но опять-таки, как и всегда, на мою долю выпало немало хлопот из-за вечной и роковой «передвижки» оркестрантов. Система эта еще, может быть, имеет смысл для текущего репертуара Оперы, но становится бессмысленной и вредной, когда ее начинают применять по отношению к посторонней антрепризе, дающей всего лишь несколько представлений с репертуаром, совершенно новым для музыкантов оркестра.

«Персефона» шла в «Гранд-Опера́» всего три раза: 30 апреля, 4 и 9 мая 1934 года. Мое

участие в этих спектаклях ограничилось управлением оркестром. Что же касается сценического решения спектакля, оно произошло без моего участия. Мне осталось только выразить восхищение работой балетмейстера Курта Жооса и пожалеть о том, что автора поэмы не было ни на репетициях, ни на самих спектаклях. Впрочем, все эти события еще слишком близки, чтобы я мог говорить о них с достаточной объективностью.

Зато я получил большое удовлетворение от исполнения «Персефоны» под моим управлением в Лондоне на концерте оркестра (Би-Би-Си) в конце ноября 1934 года. Успеху содействовало участие г-жи Иды Рубинштейн, а также Рене Мезона — чудесного тенора, человека с большим музыкальным дарованием, который уже раньше великолепно спел арию Евмолпа на спектаклях «Гранд-Опера́».

Рассказав о своем последнем крупном произведении, я почти дошел в своей «Хронике» до настоящего времени. Пора поставить заключительную точку. Достиг ли я той цели, которую себе поставил и о которой говорил в предисловии: показать читателю мое истинное лицо и рассеять недоразумения, скопившиеся вокруг моего творчества и меня самого? Надеюсь, что да.

Читатель, вероятно, уже заметил, что моя книга не похожа на дневник. Он не нашел в ней ни лирических излияний, ни задушевных признаний. Я сознательно от этого воздержался. Если я говорил о своих вкусах, симпатиях и антипа-

тиях, то лишь в той мере, в какой это было необходимо для изложения моих мыслей, моих убеждений и взглядов, и вместе с тем для того, чтобы уточнить мое отношение к иным точкам зрения. Короче говоря, я хотел сказать без всяких обиняков то, что я считаю истинным.

Тщетно было бы здесь искать какое-то эстетическое учение, философию искусства, равно как и романтическое описание тех страданий, которые испытывает композитор, вынашивая свое произведение, или того блаженства, когда его посещает муза-вдохновительница. Для меня, музыканта-творца, сочинение музыки — повседневное дело, которое я призван выполнять. Я сочиняю, потому что я для этого создан и не мог бы без этого обойтись. Подобно тому, как любой о́рган может атрофироваться, если не держать его в состоянии постоянной деятельности, точно так же и способности композитора слабеют и притупляются, если их не поддерживать усилием и упражнением. Профан воображает, что для творчества надо ждать вдохновения. Это глубокое заблуждение. Я далек от того, чтобы совсем отрицать вдохновение. Напротив, вдохновение — движущая сила, которая присутствует в любой человеческой деятельности и которая отнюдь не является монополией художника. Но эта сила может развиваться только тогда, когда она приводится в действие усилием, а усилие — это и есть труд. Как аппетит приходит во время еды, так и труд влечет за собой вдохновение, если вначале его еще не было. Но важно не одно только вдохновение, важен его результат, иначе говоря — само произведение.

В первой половине моей композиторской деятельности я был в высшей степени избалован публикой. Даже те мои произведения, которые вначале встретили враждебный прием, вскоре получили восторженное признание. Но я прекрасно понимаю, что в сочинениях, написанных за последние пятнадцать лет, я скорее отдалился от широкой массы своих слушателей. Они ждали от меня другого. Любя музыку «Жар-птицы», «Петрушки», «Весны священной», «Свадебки» и привыкнув к языку этих произведений, они крайне изумлены тем, что я заговорил по-иному. Они не могут или не хотят следовать за мной в дальнейшем движении моей музыкальной мысли. Они равнодушны к тому, что меня волнует и радует, а то, что их интересует, уже не привлекает меня Впрочем, думаю, что полное единодушие между нами бывало редко. Если и случалось — а это случается и теперь,— что они и я любим одно и то же, то я сильно сомневаюсь в том, что причины этой любви одинаковы. А между тем искусство требует общения, и для художника это является насущной потребностью: разделять свою радость с другими. Однако, невзирая на эту потребность, он все же предпочитает прямую и открытую оппозицию согласию, которое зиждется на недоразумении.

К несчастью, чем ярче проявляется индивидуальность автора, тем реже полное взаимопонимание между ним и публикой. Чем более он устраняет все, что приходит извне, что не является им, что не содержится в нем, тем более он рискует обмануть ожидание широких масс. Непривычное всегда способно их оттолкнуть.

Потребность общения распространяется у автора на все человечество — идеал, к несчастью, недостижимый. Приходится довольствоваться меньшим. В моем частном случае то обстоятельство, что мои последние произведения не встречают у широкой публики прежнего восторженного приема, не мешает большому числу людей, в первую очередь молодежи, откликаться на них так же горячо, как и раньше. И я спрашиваю себя: может быть, здесь все дело в различии поколений? Весьма сомнительно, чтобы Римский-Корсаков мог когда-нибудь признать «Весну священную» и даже «Петрушку». Можно ли удивляться, что аристархи наших дней бывают озадачены языком, в котором больше не узнают своей эстетики? Но хуже всего то, что они хотят видеть недостатки там, где с их стороны налицо только непонимание — непонимание тем более очевидное, что, не будучи в силах уточнить свои претензии, они осторожно прикрывают свою несостоятельность расплывчатыми фразами и «общими местами».

Все это, конечно, не заставит меня свернуть с моего пути. Я не пожертвую тем, что люблю и к чему стремлюсь, чтобы удовлетворить требованиям людей, которые, в слепоте своей, даже не отдают себе отчета, что призывают меня идти вспять. Пусть же твердо знают: то, чего они хотят, для меня устарело и, следуя за ними, я бы учинил насилие над самим собой. Но, с другой стороны, как жестоко ошиблись бы те, кто счел бы меня приверженцем Zukunftsmusik.* Это было

* Музыки будущего (нем).

бы вопиющей нелепостью. Я не живу ни в прошлом, ни в будущем. Я — в настоящем. Я не знаю, что будет завтра. Для меня существует только истина сегодняшнего дня. Этой истине я призван служить и служу ей с полным сознанием.

ХРОНОГРАФ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА И. СТРАВИНСКОГО

1882. 18 июня в г. Ораниенбауме (теперь г. Ломоносов) близ Ленинграда родился Игорь Федорович Стравинский.

1891. Начало занятий на ф-п.

1893. Встреча с П. И. Чайковским в фойе Мариинского театра.

1902. Смерть отца композитора — артиста имп. театров Федора Игнатьевича Стравинского. Первое посещение Н. А. Римского-Корсакова.

1903. Сочинение Сонаты для ф-п. Начало занятий композицией под руководством Н. А. Римского-Корсакова (частные уроки).

1905. Сочинение сюиты «Фавн и Пастушка» для голоса и ф-п. (орк.) на стихи А. Пушкина (по Парни).

Весна. Окончание юридического факультета Петербургского университета.

1906. Январь. Женитьба на Екатерине Гавриловне Носенко.

Сочинение Первой симфонии (Es-dur) ор. 1.

1907. Сочинение романсов «Весна монастырская» и «Росянка» для голоса и ф-п. на стихи С. Городецкого.

1908. Сочинения: Фантастическое скерцо для симф. орк.; Пастораль для голоса (без слов) и ф-п.; Фантазия «Фейерверк» для

симф. орк.; «Траурная музыка» («Надгробная песня») памяти Н. А. Римского-Корсакова для симф. орк.; Четыре этюда для ф-п.

Исполнение романсов на стихи С. Городецкого и «Пасторали» в камерн. концерте «Вечеров современной музыки» в Петербурге.

Проигрывание Первой симфонии в придворном оркестре под упр. Г. Варлиха.

Исполнение кантаты «Фавн и Пастушка» в симф. концерте под упр. Ф. М. Блуменфельда.

1909. Сочинение I акта оперы «Соловей» по одноименной сказке Х.-К. Андерсена (либретто С. С. Митусова).

Инструментовка Ноктюрна и Блестящего вальса (Valse brillante) Шопена по заказу С. П. Дягилева для балета «Сильфиды» («Шопениана») в постановке М. М. Фокина.

1909—1910. Работа над балетом «Жар-птица».

1910. Сочинение двух романсов («Un grand sommeil noir»; «La lune blanche») для голоса и ф.-п. на стихи П. Верлена.

Весна. Премьера балета «Жар-птица» в спектакле «Сезона русских балетов» в Париже (балетмейстер М. М. Фокин).

Замысел «Весны священной». Работа над балетом «Петрушка».

1911. Премьера балета «Петрушка» в Париже (балетмейстер М. М. Фокин).

Сочинения: два романса для голоса и ф.-п. на стихи К. Бальмонта; Кантата «Звездоликий» для мужск. хора и симф. орк. (по стихотворению К. Бальмонта).

1912. Работа над «Весной священной».

Сочинение трех вокальных пьес (для голоса и камерн. орк.) на стихи японских поэтов.

1913. Премьера балета «Весна священная» в Париже (балетмейстер В. Ф. Нижинский).

Сочинение «Воспоминаний детства» — трех песен для голоса и ф-п.
Работа (совместно с М. Равелем) над редакцией «Хованщины» М. Мусоргского.

1914. Окончание оперы «Соловей» и постановка ее в «Сезоне русских балетов» в Париже.
Поездка в Киев. Собирание русских народных песенных текстов и напевов.
Сочинения: три пьесы для струнн. квартета; «Прибаутки» — шуточные песни для голоса и камерн. орк.; Четыре хора a cappella для женск. голосов
Начало работы над хореограф. кантатой «Свадебка».

1915. Опыт дирижирования Первой симфонией на репетиции оркестра в Женеве.
Дирижирование концертом в Женеве (первое публичное дирижерское выступление).
Дирижирование балетом «Жар-птица» в Париже.
Сочинение трех легких пьес для ф-п. в 4 руки (Марш, Вальс, Полька).

1916. Работа над пантомимой «Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана» на народные тексты.
Сочинения: «Истории для детей» — три вокальные пьесы («Тилим-бом», «Песня медведя», «Утка, лебедь, гуси»); пять легких пьес для ф-п. (Andante, Наполитана, Эспаньола, Балалайка, Галоп); «Кошачьи колыбельные песни» для голоса (альта) и трех кларнетов.

1917. Сочинение Этюда для ф-п.
Продолжение работы над «Байкой про Лису. . .».
Сочинение симф. поэмы «Песнь соловья» (по II и III актам оперы «Соловей»).
Окончание партитуры «Свадебки»; оркестровая аранжировка песни «Эй, ухнем!».
Замысел «Истории солдата» (по Андерсену)

1918. Создание «Истории солдата».

Инструментовка первых двух из трех пьес для струнн. квартета.

Сочинение Регтайма для 11 инструментов.

Сентябрь. Первое исполнение «Истории солдата» в Лозанне.

Сочинение Четырех русских песен для хора на народные тексты.

1919. Создание балета «Пульчинелла»; трех пьес для кларнета соло и Piano-Rag-music.

Новая партитурная редакция сюиты из балета «Жар-птица».

1920. Май. Премьера балета «Пульчинелла» в Париже (балетмейстер Л. Ф. Мясин).

Сочинения: Кончертино для струнн. квартета; Симфонии для духов. инструментов памяти К. Дебюсси.

1921. Сочинение восьми детских пьес «Пять пальцев» для ф-п.

Возобновление «Весны священной» в Париже (балетмейстер Л. Ф. Мясин).

Инструментовка для симф. орк. трех пьес для ф-п. в 4 руки, написанных в 1915 г.

Транскрипция трех пьес для ф-п. из балета «Петрушка».

1922. Редактирование партитуры (и восполнение отсутствовавших частей) балета Чайковского «Спящая красавица» для лондонских гастролей труппы Дягилева.

Создание оперы «Мавра» (либретто Б. Кохно по поэме А. Пушкина «Домик в Коломне»).

Июнь. Премьера оперы «Мавра» и пантомимы «Байка про Лису. . .» (балетмейстер Б. Ф. Нижинская).

1923. Сочинение Октета для духов. инструментов; новая партитурная редакция «Свадебки»; инструментовка пьес «Тилим-бом» и «Пасторали».

Июнь. Премьера «Свадебки» (балетмейстер Б. Ф. Нижинская).

Сочинения: Концерт для ф-п. и духов. инструментов; Соната для ф-п.

1924. Май. Первое публичное исполнение Концерта для ф-п. Солист — автор, дирижер — С. А. Кусевицкий.

Концертные выступления в странах Европы с исполнением своих произведений в качестве дирижера и пианиста.

1925. Первое концертное турне по США.

Сочинения: Серенада in A для ф-п.; Вторая сюита для мал. орк. (по пьесам для ф-п. в 4 руки, написанным в 1917 г.).

1926. Работа над оперой «Царь Эдип» (либретто Ж. Кокто по Софоклу).

Сочинение «Pater Noster» для смеш. хора a cappella.

1927. Окончание работы над оперой «Царь Эдип».

Май. Премьера «Царя Эдипа» в Париже (театр Сары Бернар).

1927—1928. Создание балета «Аполлон Мусагет» (для струнн. орк.).

Создание балета «Поцелуй феи» (по Андерсену и Чайковскому).

1928. Апрель. Премьера балета «Аполлон Мусагет» в Вашингтоне (балетмейстер А. Больм).

Ноябрь. Премьера балета «Поцелуй феи» в Париже (балетмейстер Б. Ф. Нижинская).

1929. Сочинения: Каприччо для ф-п. и орк.; Четыре этюда для орк.

1930. Создание «Симфонии псалмов».

Декабрь. Первое исполнение «Симфонии псалмов» в Европе под упр. Э. Ансерме.

Первое исполнение «Симфонии псалмов» в США под упр. С. А. Кусевицкого.

1931. Сочинение Концерта для скрипки с орк.

Начало работы над Концертным дуэтом (Duo concertant) для скрипки и ф-п.

Октябрь. Первое исполнение Концерта для скрипки с орк. в Берлине (по радио). Солист — С. Душкин, дирижер — автор.

1932. Сочинение «Credo» для смеш. хора.

Обработка Колыбельной из балета «Жар птица» для скрипки и ф п

Октябрь Первое исполнение Концертного дуэта в Берлине (по радио), исполнители С Душкин и автор

1933. Сочинение мелодрамы (балета с хорами) «Персефона» (по пьесе А Жида)

Обработка Скерцо из балета «Жар птица» для скрипки и ф п

«Воспоминания о детстве» — обработка для голоса и мал орк

Обработки «Пасторали» (1908) для скрипки и ф п и для скрипки и дух квинтета.

1934. Сочинения «Ave Maria» для смеш хора «Итальянская сюита» (по «Пульчинелле») для скрипки и ф п и для виолончели и ф п

Написана автобиографическая книга «Хроника моей жизни» (1882—1932)

1935. Сочинение Концерта для двух ф п

1936. Сочинение балета «Игра в карты» («Покер»)

Обработки арии и Китайского марша из оперы «Соловей» для скрипки и ф п, песни Параши из оперы «Мавра» для голоса и ф п, Русского танца из балета «Петрушка» для скрипки и ф-п

1937. Сочинение Концерта для камерн орк (Dumbarton Oaks)

1938. Создание «Балетных сцен»

Работа над симфонией in C

1939. Смерть Екатерины Гавриловны — жены И Ф Стравинского

1939—1940 Чтение курса лекции «Музыкальная поэтика» в Гарвардском университете (США)

1940. Женитьба на Вере Артуровне де Боссе

Окончание Симфонии in C, сочинение Танго для одного или двух ф п

1941. Сочинение Концертных танцев для камерн орк

1942. Сочинения Циркус полька (для слоненка)

для орк ; «Норвежские впечатления» для симф орк

1943. Сочинения Ода триптих (памяти Наталии Кусевицкой)

Соната для двух ф п

1944. Сочинения Скерцо à la russe для симф орк, кантата «Babel» для чтеца, мужск хора и орк , Элегия для альта соло, сцены для балета (симф версия)

1945 Создание Симфонии в трех частях «Черного концерта» («Ebony Concerto») для орк , Начало работы над Мессой

1946. Сочинение Концерта in D для струнн орк Новая редакция партитуры балета «Петрушка».

1947. Сочинение балета «Орфей»

1948. Завершена Месса для смеш хора и двойного духов квинтета

Эскизы оперы «Похождения повесы» (по мотивам картин Дж Хогарта)

1951. Первое путешествие в Европу после окончания второй мировой войны

Создание оперы «Похождения повесы» (текст В Одена и Ч Кальмана)

1952. Сочинения Септет для струнн и духов инструментов и ф-п , кантата для солистов, женск хора и орк (на староанглийские тексты)

1953. Сочинение трех песнопений для меццо-сопрано, флейты, кларнета и альта (на стихи В Шекспира)

1954. Сочинение пьесы «Памяти Дайлана Томаса» для тенора, струнн квартета и четырех тромбонов

1955. Сочинение Маленькой увертюры, посв П Монте

1956 Сочинение «Священного песнопения» («Canticum sacrum») для тенора и баритона соло, хора и орк

Первое исполнение «Священного песнопения» в Венеции под упр автора

Сочинения Хоральные вариации по Баху

Vom Himmel hoch da komm'ich her»; Прелюдия для орк.

1957. Сочинение балета «Агон».

1958. Сочинение кантаты «Трени» для шести солистов, смеш. хора и орк. (на тексты из библии: Плач пророка Иеремии).

1959. Сочинение шестого и седьмого (басового) голосов в Потете a sette (для семи голосов) Дж. ди Веноза (итал. композитора XVI в.).

1960. Сочинение «Проповедей, притч и молитв».

1962. Сочинение мелодрамы «Потоп».

18 июня — 80-летие со дня рождения.

21 сентября. Приезд в СССР.

Сентябрь. Концерты в Москве.

Октябрь. Концерты в Ленинграде.

11 октября. Прием Председателем Совета Министров СССР Н. С. Хрущевым.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН